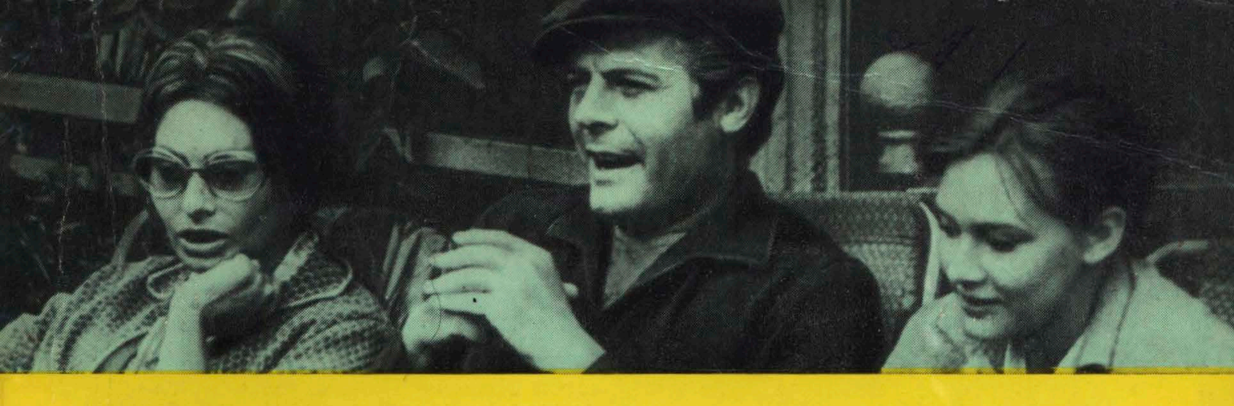
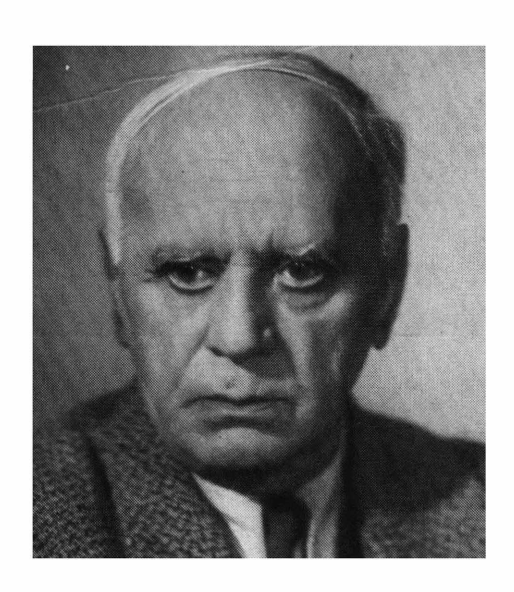


искусство КИНО

7.70



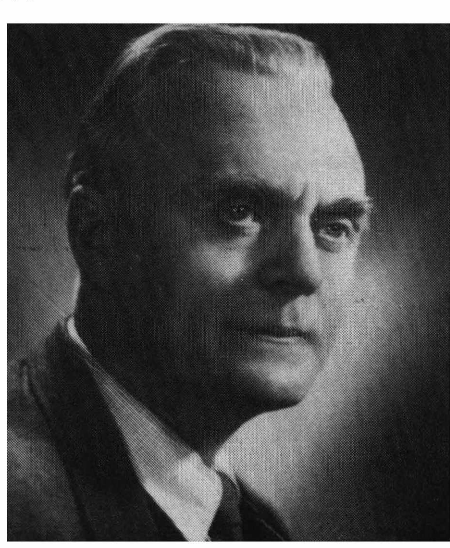
Поздравляем

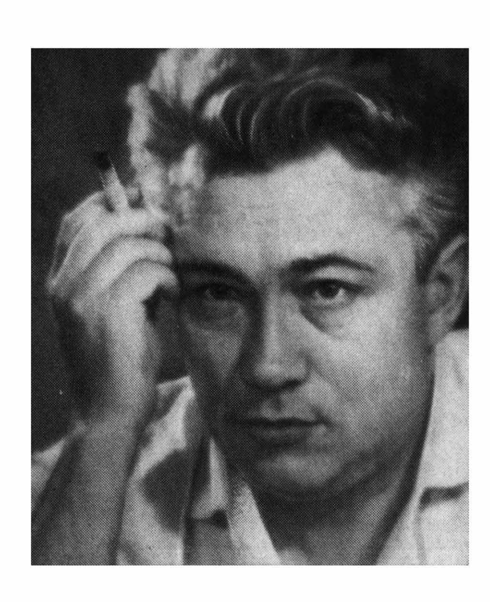
с 80-летием

ЕНЕЯ Евгения Евгеньевича, народного художника СССР, лауреата Государственной премии, чей талант ярко проявился в таких фильмах, как «Катька — Бумажный ранет», «Шинель», «Дом в сугробах», «СВД», «Новый Вавилон», «Обломок империи», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Дон-Кихот», «Гамлет» и многих других

с 70-летием

НИКИТИНА Федора Михайловича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий, дарование которого раскрылось в картинах «Катька — Бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник», «Обломок империи», «Белеет парус одинокий», «Мусоргский», «Сердце матери», «Они живут рядом» и целом ряде других





с 50-летием

НАГИБИНА Юрия Марковича, прозаика и кинодраматурга, писателя, плодотворно работающего в кинематографе, чьи произведения «Самый медленный поезд», «Председатель», «Бабье царство» и другие заслужили горячее признание широкого зрителя

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Внимание! Важная проблема...

Новые фильмы

Приглашение к спору

Традиции, уходящие в завтра

Размышляя о герое

Не архив—арсенал!..

Вопросы теории

Мемуары

За рубежом

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1-й странице обложки: София Лорен, Марчелло Мастроянни, Людмила Савельева (верхний снимок, слева направо) и режиссер Витторио Де Сика (средний снимок, справа) на съемках фильма «Подсолнухи» в Подмосковье.

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
А07766. Подписано к печати 19/VI 1970 г.
Формат бумаги 70×90 $^1/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 38 000 экз. Заказ 227
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, 105

Внимание! Важная проблема...

Фикрят Табеев,
первый секретарь
Татарского обкома КПСС

Мы ждем вас, товарищи!

Представим себе такой, пока что вполне фантастический случай: летчик-космонавт Андриян Николаев отправляется в космический рейд, чтобы установить контакт с какой-то внеземной цивилизацией. Допустим, среди других вещей, которые должны рассказать о нашей стране, ему предложат и художественные фильмы, переведенные на микронегативы. У гражданина Советского Союза А. Николаева будет широкий выбор — кинематограф наш за время своего существования создал сотни выдающихся игровых лент. Однако если А. Николаев попросит дать ему в полет еще и художественную кинокартину о родной Чувашии, о ее расцвете от Октябрьских дней до дней сегодняшних, то такого фильма космонавт, к сожалению, не получит: его просто нет. Как практически нет художественных кинокартин о жизни татар, башкир, бурятов, дагестанцев, коми, мари, тувинцев, удмуртов и многих народов, населяющих автономные республики Российской Федерации. Получается, что кинематограф не уделил достаточно внимания такой важной теме, как расцвет некогда отсталых национальных окраин царской России, явившийся торжеством ленинской национальной политики Коммунистической партии. Принципиальный характер этого вопроса мне хотелось бы подчеркнуть.

Уже «Декларация прав народов России», подписанная Лениным, провозгласила конец позорной политике национального угнетения и замену ее «открытой и честной политикой, ведущей к полному взаимному доверию народов России». Партия и провозгласила равенство наций и сделала все, чтобы в кратчайший исторический срок изжить фактическое неравенство народов; она создала все возможности для политического, экономического и культурного развития народов СССР. Под руководством партии, при помощи великого русского народа национальные окраины России смогли ликвидировать свою былую отсталость. Сейчас все союзные и автономные республики имеют мощную промышленную базу, крупное механизированное сельское хозяйство, процветающую культуру. И один из примеров торжества ленинской национальной политики — социалистическая Татария.

За годы Советской власти Татария в братской семье народов страны совершила гигантский скачок во всех областях — в развитии производительных сил, науки,

культуры, в подъеме народного благосостояния.

Край, где сравнительно недавно сданы в музей деревянные сохи и бороны, сейчас поставляет на внутренний и мировой рынок новейшее оборудование, машины, станки, приборы и многое другое.

Потомки хлеборобов, определявших некогда время лишь по солнцу, делают сегодня отличные часы. Внуки рабочих, мастеривших самый распространенный транспорт России — телегу, ныне создают первоклассные самолеты.

13 сентября 1921 года Ленин председательствовал на заседании Совнаркома, где рассматривался вопрос о предоставлении Татарии 30 грузовых автомашин. А ныне по воле партии на берегах Камы воздвигается автомобильный гигант, и через несколько лет Татария станет республикой развитого автомобилестроения.

Татария стала и краем Большой химии, и мощности этой отрасли постоянно увеличиваются, а на берегу Камы продолжает расти Нижне-Камский нефтехимический комбинат, не имеющий себе равных в мире.

Можно было бы добавить еще многое, но я приведу всего один пример: по нашей стране объем продукции в 1968 году по сравнению с 1913 годом возрос почти в в 79 раз, а по Татарии — в 237. Такова ныне бывшая отсталая национальная окраина России.

Успехи республики хорошо известны, и здесь нет надобности подробно говорить о них — это хорошо рассказано в сотнях других статей и книг. Замечу только, что, по существу, в современных условиях в Татарии нет проблем, которые не могли бы решить собственные кадры республики. Мы гордимся своими рабочими, инженерами и техниками, учеными, писателями, деятелями культуры. Судьба каждого из них — яркое свидетельство того, что дала Октябрьская революция Татарии.

Совсем недавно, в марте этого года, умер один из крупнейших ученых в области органической химии, профессор Гильм Хайрович Камай. Бывший грузчик, сын неграмотных родителей, он в двадцатых годах пошел на рабфак, потом окончил университет; после войны стал доктором наук, профессором, ректором университета.

Хорошо известно и имя прославленного нефтяника Юнира Мухарметова. Сын малограмотного крестьянина стал образованнейшим человеком, говорит на нескольких языках, постиг все тонкости своей нелегкой трудовой науки.

Или — другое: в сороковых годах прислали к нам мальчонку, окончившего ФЗУ. Был он, что называется, не очень дисциплинирован, работал кое-как, грубил, в конце концов — сбежал. Трудный у паренька оказался характер. Мы отыскали его, вернули, передали в хороший рабочий коллектив. Сейчас Павел Савельев — один из лучших буровиков нашей республики, Герой Социалистического Труда.

Я могу долго рассказывать о людях сегодняшней Татарии. Но хотелось бы обратить внимание на то, что Мухарметов и Савельев — нефтяники. Именно нефть занимает сегодня ведущее место в промышленности Татарии.

Одна только цифра: из 350 млн. тонн нефти, которые будут получены страной в нынешнем году, наша республика даст 100 млн. тонн — в четыре раза больше, чем промыслы Баку.

Достаточно драматична уже сама по себе история поисков нефти в здешних местах. Ее у нас искали давно, но безуспешно, как местные богачи, так и иностранцы. После революции академик Губкин доказал теоретически, что в Татарии имеются большие запасы нефти. Его точка зрения имела противников, зато у нее был могучий союзник: Ленин...

Нефть принесла с собой множество новых проблем. В частности, оказалось, что она, коротко говоря, «не терпит» низшего образования. Поэтому мы даже среди специалистов среднего звена стараемся иметь максимальное число работников высшей квалификации. Так, около восьмидесяти

процентов буровых мастеров имеют высшее образование. Как видите, не случайно мы добываем самую дешевую нефть в стране, а наши технико-экономические показатели лучше среднесоюзных и мировых. И это в республике, где опыт добычи нефти не насчитывает и трех десятков лет.

Известно, что в разработке технологии добычи нефти и определении всех параметров научно-технического прогресса этой отрасли нефтяники Татарии добились выдающихся успехов. Не лишне напомнить, что не так давно мы продали лицензию на отечественный турбобур американцам...

Впрочем, сейчас это уже прошедший этап технического прогресса. Ныне внедрение автоматизированных систем управления на нефтепромыслах Татарии дает высокий эффект — кстати, более высокий, чем в капиталистических странах, в силу господства общественной собственности на средства производства, которая позволяет использовать достоинства автоматизации в массовом масштабе.

●

В национальном вопросе линия партии предельно ясна — сочетать национальные интересы каждой нации с интернациональными интересами всего советского народа. Подлинные патриоты не могут не быть интернационалистами. Это необходимое условие социально-экономического и духовного прогресса всех народов СССР. Каждая наша нация, широко распахивая собственные «кладовые» экономики и культуры, в свою очередь щедро пользуется тем, что создано ее друзьями из других республик. «Суть не в «провозглашении» интернационализма, а в том, чтобы уметь быть... интернационалистами на деле» — это ленинский завет. Бесчисленны примеры социалистического интернационализма на деле, из них слагается вся история советской Татарии.

Среди строителей Днепрогэса, Магнитки и других новостроек пятилеток были татары. Ярчайшей страницей дружбы братских народов стала Великая Отечественная война, на полях которой плечом к плечу сражались представители всех национальностей Советского Союза, в том числе — сыны и дочери нашей республики. Кто не знает имен Мусы Джалиля, замученного фашистами; Гафиатуллина, повторившего подвиг Матросова; Девятаева, вместе с товарищами совершившего дерзкий побег из плена на вражеском самолете. Мы гордимся тем, что Татария послала защищать Родину и генерал-лейтенанта Сафиуллина, и генерал-лейтенанта Чанышева, и тысячи других известных и неизвестных героев.

Это все интернационализм на деле! И еще один пример в этом плане — разведка и добыча нефти в республике. Неоценимую помощь оказали нам бакинцы. Кадры для нас готовили учебные заведения Москвы, Баку, Уфы... А теперь нефтяники из Татарии работают не только в нашей республике, но и в Тюмени, в Белоруссии, на Мангышлаке.

То же относится к области культуры. В Татарии нет пока своего хореографического училища, но мы развиваем свой национальный балет, готовя кадры в таких прославленных коллективах, как московское и ленинградское хореографические училища.

В Московской консерватории была создана национальная оперная студия, и опытнейшие педагоги воспитывали в ней татар. Прошло несколько лет, и студия в полном составе приехала в Казань. Так было положено начало национальному оперному театру. Стало возможным открыть в Казани консерваторию. Еще десять лет назад у нас было 25 детских музыкальных школ, а сейчас — 54. При консерватории работает и детская музыкальная школа-интернат; благодаря этому мы имеем возможность обучать за государственный счет одаренных детей из самых дальних уголков республики.

Если до революции в Татарии на 1000 человек приходилось 5 книг (в основном религиозного содержания), то теперь книжный фонд только государственных массовых

библиотек в 1,5 раза больше, чем книжный фонд всей царской России. Понятно, что при таком размахе библиотечного дела и культурно-просветительной работы потребовались соответствующие кадры высшей квалификации, поэтому в прошлом году в Казани открылся филиал Ленинградского института культуры имени Н. К. Крупской.

Для чего, спрашивается, я все это рассказываю? Почему так подробно говорю об успехах моей любимой Татарии?

Не скрою, во-первых, мне просто по-человечески приятно еще и еще раз мысленно оглянуться вокруг, остановиться на великих свершениях своего народа. Ведь успехами Татарской автономной республики гордится вся наша Советская страна, а каждый татарин, с гордостью осознавая себя строителем нового коммунистического общества, горд успехами своей необъятной социалистической Родины. И, во-вторых, я глубоко убежден: если кинематограф не хочет плестись в хвосте жизни, если он всерьез намерен быть на уровне сегодняшнего дня, творцы его должны направить свое внимание, посвятить весь жар вдохновения глубокому художественному осмыслению коренных преобразований, происшедших на земле России, творческому показу того, что вершится вокруг сегодня и каждый день, в том числе ярко и образно раскрыть те факты, которые изложены здесь вынужденно кратко.

●

Основы нашей счастливой жизни создавались не сразу. Мы шли к нынешнему дню через огромные трудности. Только благодаря великому энтузиазму, твердости, высокой сознательности народа, ведомого партией коммунистов, стали возможны сегодняшние победы. Вот почему так важно оглядываться в прошлое, помнить о тех первых революционных бойцах, не на жизнь, а на смерть боровшихся за счастье будущих поколений, то есть за наше с вами счастье, черпая в их примере вдохновение для работы, видя в них образец для подражания, учась у них политической стойкости и самоотверженности. И очень важно при этом помнить об исторических путях воистину беспримерных преобразований, благодаря которым Россия — бывшая тюрьма народов — стала страной национального братства. Эти соображения, мне кажется, вполне укладываются в тему данной статьи, публикуемой в журнале кинематографистов, чье внимание я хочу привлечь также к боевой революционной истории социалистической Татарии, как и всех наших автономных республик.

Казань имеет славные революционные традиции. Сюда издавна царизм ссылал неугодных ему людей — демократов, революционеров. Здесь, в Казанском университете, 4 декабря 1887 года состоялась знаменитая студенческая сходка, одним из инициаторов которой был студент первого курса юридического факультета Владимир Ульянов. Здесь в Казани в 1889 году 18-летний Николай Федосеев организовал первые марксистские кружки; в одном из них принимал участие Владимир Ульянов, который позже вспоминал, что «...Федосеев пользовался необыкновенной симпатией всех его знавших, как тип революционера старых времен, всецело преданного своему делу и, может быть, ухудшившего свое положение теми или иными заявлениями или неосторожными шагами по отношению к жандармам». Жизнь Федосеева оборвалась в 27 лет...

В разговоре о революционных традициях Татарии нельзя обойти 1905 год. В статье «Приближение развязки» Ленин приводит следующую телеграмму: «*Казань*. Народ обезоружил полицию. Оружие, отнятое у нее, распределено между населением. Организована народная милиция. Господствует полнейший порядок»,— и оценивает сообщение так: «Свержение царской власти и организация победоносного восстания...»

Мне кажется, что и жизнь Федосеева, и подготовка революции 1905 года в Казани, в которой принимали участие многие

видные большевики (в частности, Я. Свердлов), и «два дня справедливости», когда в городе правил восставший народ,—благодарный материал для создания историко-революционных фильмов.

●

Революция пришла в Казань почти одновременно с Питером. Народ никогда не забудет тех, кто ее готовил и отстаивал, героев революции и гражданской войны. В начале августа 1918 года в Казани, у кремлевской стены, белогвардейцы расстреляли революционера. «Коммунизм не убить!» — воскликнул он перед смертью.

Это был Мулланур Вахитов — «главный татарский большевик», человек широко и разносторонне образованный, личность яркая, бывший член Учредительного собрания от Казанской губернии, руководитель Комиссариата по делам мусульман внутренней России при Народном Комиссариате по делам национальностей.

Есть ряд правительственных документов, совместно подписанных Лениным и Вахитовым. Ильич дважды направлял Вахитова в Поволжье и Приуралье с правом, как сказано во втором мандате, «давать указания и делать распоряжения во всех областях управления, каких бы ведомств они ни касались... В случае противодействия или неподчинения со стороны отдельных лиц или учреждений, виновные подлежат аресту и преданию революционному суду». Оба мандата подписаны Лениным.

Мне хотелось бы подробно рассказать здесь о жизни комиссара Казанского полка двадцатилетнего Александра Гинцбурга, о сыне латышского народа Мартыне Межлауке, в мае 1918 года избранном комиссаром юстиции Казанского совдепа, о начальнике политотдела Центральной мусульманской военной коллегии Камиле Якубове, о легендарном Галимджане Ибрагимове, о герое гражданской войны Владимире Азине, командире знаменитой дивизии, явившей великолепный пример боевого содружества русских и татар, украинцев и чувашей, латышей и башкир, удмуртов и сыновей многих других народов, сражавшихся в ее рядах.

Частично это нашло отражение на экране, но, будем прямо говорить, весьма скупо. Тут требуются произведения вдохновенные, яркие, надолго остающиеся в памяти.

Кстати, 19-летний командир 40-го полка азинской дивизии, бывший матрос, сам любил ходить в разведку; он говорил: «Свой глаз — алмаз». Имя его — Василий Иванович Чуйков, ныне маршал, дважды Герой Советского Союза, член ЦК КПСС.

●

Мне думается сейчас: какой же богатейший жизненный материал упускают писатели и режиссеры, все, кто создает наше кино. Ведь здесь что не имя, что не судьба, то — кинороман, киноповесть, произведение для экрана в любом жанре, сколько их ни есть...

Стоит лишь полистать историю — и новый толчок воображению, новые сожаления о том, как много еще недополучил наш кинозритель. Вот, например, среди бесчисленных свидетельств ленинской заботы о людях есть одно, относящееся к 1921 году: история сохранила для нас переписку Владимира Ильича, наркома социального обеспечения А. Н. Винокурова, замнаркома продовольствия Н. П. Брюханова, председателя Совнаркома Татарской АССР С. Саид-Галиева о Николае Голубятникове, 22-летнем начальнике угрозыска Татарии, погибшем в схватке с бандитами. Вот краткое свидетельство о Голубятникове бывшей машинистки угрозыска Е. С. Фоминой-Нечаевой:

— Ни одной погони за преступниками не обходилось без него. А в свободный час придет, бывало, к нам в комнату и скажет: «Ну, девчата, давайте-ка организуем вечер в клубе, поставим какую-нибудь драму, а деньги отдадим в пользу ребятишек...» До сих пор не верится, что погиб. Так и кажется, войдет сейчас, добрый, веселый, и спросит: «Ну как дела, девчата?»

Темой киноповествования, к сожалению, еще не стала и работа наших чекистов: об этом приходится сожалеть, потому что в славной деятельности чекистов Татарии есть чрезвычайно яркие эпизоды. В качестве примера можно взять хотя бы заговор Савинкова, о разоблачении которого недавно был снят фильм «Крах».

Ликвидация казанского филиала «Союза» — одна из замечательных страниц истории чекистов Татарии, действовавших под руководством Ф. Э. Дзержинского. Большую роль в раскрытии и ликвидации заговора сыграл тогдашний председатель губчека Гирш Ольkеницкий, человек сложной и драматичной судьбы. Жизнь его трагически оборвалась, когда Ольkеницкий бросился в погоню за разбежавшимися офицерами-заговорщиками и был убит.

В этом году в Казани выходит документальная повесть «Заговор», написанная В. Панюковым и А. Пляченко, но скоро ли мы увидим кинофильм об Ольkеницком и других наших чекистах? Замечу в заключение этого раздела, что художников, работающих в жанре детектива, в Татарии тоже ждут интереснейшие открытия.

●

...Странное чувство охватывает человека у собора святого Петра в Риме: громада здания — и рядом совсем маленькие на фоне этого грандиозного сооружения люди. Пропорции здания, сама архитектура создают особую психологическую обстановку, которая как бы говорит человеку: ты — песчинка, ты — ничтожество, в этом мире только бог всесилен и могущ, поэтому поклоняйся ему... Я не искусствовед, но и мне совершенно ясно, что нагнетание впечатлений строго определенного плана было здесь «запрограммировано» — до постройки здания, даже до создания первых эскизов.

Надо сказать, что за тысячелетия своего существования религия собрала мощнейший арсенал средств идеологической обработки людей. Капиталистический мир и ныне широко — и очень часто умело — пользуется им в идеологической борьбе. При этом не имеет значения, какая именно религия используется в каком-то конкретном случае — католицизм, православие, протестантизм, иудаизм, ислам, буддизм — важно другое: религия остается действующим и — не надо закрывать на это глаза — грозным оружием в идеологической борьбе, оружием, обращенным против нас. Выходит, сама жизнь диктует задачу создания произведений, показывающих реакционную сущность любой религии, в том числе — ислама. Но какое оружие дает нам в этой борьбе советская кинематография? Как вооружены советские люди в споре, скажем, с исламом? Я задаю вопрос далеко не риторический.

«Мусульманский континент» — огромный мир, насчитывающий десятки стран и сотни миллионов человек. И, конечно, история, опыт, проблемы, современная жизнь Татарии — в недавнем прошлом мусульманской,— отраженные средствами кино, особо сильное впечатление могут произвести на зарубежного зрителя-мусульманина. О том, что это важно, говорить не приходится.

Нельзя сказать, что до революции татары были народом сплошной неграмотности, существовало довольно большое количество религиозных школ — медресе, где учили читать и писать по-татарски, ибо надо было внедрять ислам. Но ислам, во-первых, запрещал почти все в духовной деятельности человека. Так, по его канонам, человеку немыслимо было, скажем, изображать себе подобных. Поэтому категорически запрещались станковая живопись, скульптура и другие виды изобразительного искусства. По тем же религиозным и социальным мотивам до революции у нас не было и профессиональной музыки.

Во-вторых, тому, кто в медресе научился грамоте, нечего было читать, кроме сур Корана. Поэтому такое огромное значение имело, например, творчество Габдуллы Тукая, который переводил на татарский язык стихи Пушкина, Лермонтова, Кольцова и других русских поэтов, всячески

пропагандировал русскую литературу и вообще горячо выступал за дружбу с великим русским народом. Деятельность Тукая была столь многогранна, что в одном фильме о ней, возможно, не рассказать... Говорят, в одной чалме двух голов не бывает. Поэтому, может быть, и не надо пытаться сказать все в одной картине? Например, задумав фильм о Тукае, можно взять только одну сторону его разнообразной деятельности — борьбу с национализмом. Какой же богатый материал ждет создателей такой картины!

Здесь родились мы, здесь росли, и здесь мы встретим смертный час,
Вот с этой русскою землей сама судьба связала нас,
Прочь, твари низкие, не вам, не вам смутить мечты святые:
К единой цели мы идем, свободной мы хотим России.

Не надо забывать, что эти строки были написаны в 1907 году, когда буржуазные националисты и пантюркисты, развив бешеную энергию, призывали татар переселиться из христианской России в мусульманскую Турцию. Что сразу после опубликования в сборнике стихов Тукая стихотворение «Не уйдем!» запретила царская цензура. Что поэту был тогда всего 21 год.

По воспоминаниям В. Бахметьева, Ленин, встретившись во время одного из перерывов в работе X съезда партии с делегацией казанцев, интересовался, есть ли в современной татарской литературе достойные преемники Тукая...

●

До сих пор речь шла о, так сказать, внутренних аспектах рассматриваемой проблемы. А теперь, хотя бы частично, коснемся ее в международном плане.

Общеизвестно, например, что отношения между англо- и франко-канадцами напряжены до предела. Зная это, я не удивился, когда, приехав в Монреаль, услышал вопрос: каким образом в СССР решили национальную проблему?

Не менее остро интересуют эти вопросы и страны «мусульманского континента». Мне пришлось бывать на ряде международных конференций, разговаривать с лидерами стран арабского Востока, встречаться с активом партийных работников Каирского областного комитета арабского социалистического союза, с секретарями райкомов. Всегда очень долго и подробно обсуждались различные проблемы некапиталистического развития и всегда задавался один неизменный вопрос: «Все-таки как вы, бывшая мусульманская страна, смогли добиться таких высот? Как могли сочетать религиозность населения с задачами социалистического строительства?..»

Я рассказывал, что мы добились таких поразительных успехов только благодаря завоеваниям Октября, благодаря правильной национальной политике Коммунистической партии, которая устранила все препятствия на пути свободного развития в прошлом отсталых национальных окраин.

Разумеется, есть определенное своеобразие путей общественного развития, каждая страна идет собственным путем. Но для мусульманских стран, в огромном большинстве своем отсталых, образный кинорассказ о богатырских успехах Татарии, Башкирии и других автономных республик был бы крайне интересен, ибо, повествуя о нашей жизни, мы подаем пример огромного притягательного свойства. Такого рассказа о жизни народов нашей страны очень ждут за рубежом, о нас хотят очень много знать. Чем же ответим мы?

Мне кажется, что это задача государственной важности, немедленного решения которой настойчиво требует жизнь. Видимо, необходимо теперь же, не откладывая, подумать о том, чтобы крупнейшие студии Российской Федерации — в Москве, Ленинграде, Свердловске — создавали кинофильмы на материале истории и современной жизни автономных республик РСФСР.

На Востоке говорят, что слава коня — в руках у джигита. Развивая этот образ, добавлю, что Советская власть и Коммунистическая партия давным-давно дали в руки художникам замечательного коня, требуя взамен лишь одного: добывать стране славу, служить своим искусством народу.

Казань

Новые фильмы

Ю. Лукин

Как это было...

Вышли на экран два фильма из цикла, который авторы объединили общей темой и общим названием — «Освобождение». Весь цикл влючает в себя пять полнометражных картин. Первые два фильма зрители увидели в канун 25-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне. По этим картинам, по первым звеньям киноэпопеи можно составить представление о ее характерных особенностях.

Достаточно вспомнить некоторые факты и цифры, касающиеся масштабов подготовки, чтобы сразу почувствовалась грандиозность проделанной съемочными коллективами работы и соответственно — грандиозность самого кинозрелища.

Советские военные заводы построили специально для съемок точные копии именно таких танков, самоходок, самолетов, орудий, которые участвовали в те годы в боях не только с нашей стороны, но и со стороны противника. Съемки были обеспечены армадами наших танков, нашей артиллерии, а также «тигров», «фердинандов», «пантер»...

Работа над киноэпопеей ведется советскими кинематографистами в творческом содружестве с их коллегами в ГДР, Польше, Венгрии, Югославии, Румынии, Чехословакии, Болгарии, Италии.

Главный консультант киноэпопеи — генерал армии С. М. Штеменко. Большую помощь кинематографистам оказали маршалы Советского Союза Г. К. Жуков, И. С. Конев, К. С. Москаленко и другие видные военачальники.

Актеры исполняют роли не только вымышленных героев, но и таких исторических лиц, как Сталин, Рузвельт, Черчилль, с одной стороны, как Гитлер, Муссолини, их ближайшие приспешники — с другой. Перед зрителем предстает высший генералитет Советской Армии и гитлеровского вермахта.

«ОСВОБОЖДЕНИЕ». Фильм первый — «Огненная дуга», фильм второй — «Прорыв». Сценарий Ю. Бондарева, О. Курганова, Ю. Озерова. Постановка Ю. Озерова. Оператор И. Слабневич. Художник А. Мягков. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Ю. Михайлов. Редактор Г. Марьямов. «Мосфильм», 1969. В создании фильма принимали участие творческое объединение «Старт» (Польша), «Авала-фильм» (Югославия), ДЕФА (ГДР), фирма «Дино Де Лаурентис чинематографика СПА» (Италия).

Все это, как нетрудно понять, требовало чрезвычайных усилий — и для того, чтобы получить гигантское количество военной техники и умело распорядиться ею на съемочной площадке, и для того, чтобы выбрать актеров, найти для них точный грим, добиться сходства не только портретного, но и внутреннего, воплотить на экране характер реального исторического лица.

Во имя чего был предпринят этот не имеющий прецедентов в истории кинематографа труд? Какие цели ставили перед собой авторы? И каковы первые итоги их работы?

Весь цикл охватывает события последних двух лет второй мировой войны, события, происходившие четверть века назад: разгром гитлеровских полчищ, освобождение советской земли, а вслед за нею — Европы, нанесение последнего, сокрушающего удара германскому фашизму. С годами все больше становится тех, кто может знать об этом только из книг, из рассказов старших, из произведений искусства. Часто они имеют по преимуществу умозрительное представление, составленное из неких общих категорий. Потому, жадно вглядываясь в свидетельства истории и исторической науки, они пытаются восстановить для себя эмоциональный облик времени, почувствовать характеры его героев, как характеры кровно близких людей, стараются воспринять величие их подвига не только умом, но сердцем. Киноэпопея «Освобождение» многое даст зрителям, задающимся пытливым вопросом: «А как же все это происходило?»

И у тех, в ком живет минувшее, как частица их самих, для кого события Великой Отечественной войны вечно живое, негаснущее воспоминание, у тех, кто уже тогда, в огненные военные годы, знал цену каждого отнятого у захватчиков клочка земли, каждой спасенной от фашизма человеческой души, каждой отвоеванной жизни, каждого шага к Победе, — никогда не ослабевает стремление представить себе во всем огромном размахе картину завершения титанической борьбы, главные этапы гигантского сражения. Воин, сражавшийся на одном из фронтов, наносивших удары по вражеским войскам на подступах к Восточной Пруссии, партизан, воевавший в лесах Белоруссии, — все хотели знать, чтó в тот или иной исторический момент определяло ход решительной схватки, хотели представить себе поле боя на каждом из важнейших направлений битвы.

Авторы эпопеи поставили своей задачей сосредоточить в центре каждого из пяти фильмов наиболее значительные военные и политические события последних двух лет войны и рассказать языком экрана о беспримерном мужестве и славе, о великих жертвах и подвигах Советской Армии, дать широкую правдивую военную панораму той поры.

Стараясь со всей возможной тщательностью и точностью воссоздать происходившее в те грозные годы, авторы едва ли не каждым своим утверждением вступают в глубоко принципиальную полемику с работами тех буржуазных историков, которые не останавливаются перед искажением и прямой фальсификацией фактов. Капиталистическая пропаганда стремится всячески преуменьшить тот решающий вклад, который внесли Советская Армия, советский народ в дело разгрома фашизма. Буржуазным идеологам нередко помогают и кинематографисты: за последнее время на Западе появился ряд фильмов о второй мировой войне, авторы которых попросту умалчивают о великом подвиге советского народа, как бы «забывают», кто именно и как сломал в действительности хребет гитлеровскому зверю. (Можно упомянуть, к примеру, такие «программные» фильмы, как «Битва в Арденнах» или «Самый длинный день» — о высадке союзнического десанта в Нормандии.)

Показывая события двух последних военных лет, создатели киноэпопеи «Освобождение» вступают в творческий спор также и с теми произведениями, где внимание направлено на изображение обстановки первых этапов войны, причем эта обстановка оценивается антиисторично, субъ-

ективистски. Фильмы «Огненная дуга» и «Прорыв» выдвигают неоспоримые аргументы против чуждых советской художественной культуре попыток «дегероизации» искусства. Великий подвиг советского народа, его героическая победа запечатлены в их истинном масштабе и значении.

Фильмы цикла «Освобождение» создаются людьми, знающими войну, ее быт, ее лик не понаслышке. Ю. Озеров, сценарист и постановщик, прошел путь от рядового до комбата, он участник боев за Кенигсберг. Ю. Бондарев, сценарист, служил в артиллерии, участник битвы на Курской дуге и форсирования Днепра. Сценарист О. Курганов был военным корреспондентом. И. Слабневич, оператор, воевал в танковых частях. Режиссер Ю. Кун находился в советских войсках, освобождавших Венгрию.

О крупнейших сражениях 1943 года повествуют первые два фильма: «Огненная дуга» — лента, посвященная исторической битве под Курском, и «Прорыв», где показаны бои за Днепр, форсирование этой реки, освобождение Киева. Но не просто военные операции воспроизводит экран: зрителю раскрывается та духовная мощь, та идейная сила, что сплотила воедино советских воинов.

Свое крупное эпическое полотно авторы решают в жанре исторической хроники. Этому жанру среди произведений киноискусства, разрабатывающих неисчерпаемую тему всенародного подвига в Великой Отечественной войне, гуманистическую тему освободительной миссии Советской Армии, может принадлежать законное и видное место. И попытка, предпринятая создателями «Освобождения», заслуживает поддержки.

...Начальные кадры первого фильма показывают, как тщательно готовилась гитлеровским штабом, военной промышленностью Германии битва под Курском, имевшая условное, кодовое название «Цитадель».

На экране фиксируется дата: 25 марта 1943 года. В ставке Гитлера генерал-фельдмаршал Манштейн оглашает проект «совершенно секретного» оперативного приказа фюрера. Из текста приказа явствует, что главная цель операции состоит в том, чтобы одновременным наступлением с севера и с юга окружить и уничтожить советские войска, сосредоточенные на Курском выступе фронта, а затем осуществить танковый удар на северо-восток, в обход Москвы.

Для проведения операции «Цитадель» на направлении главного удара были сосредоточены 17 танковых, 2 моторизованные и 22 пехотные дивизии — около миллиона солдат, 2 700 танков, из них 800 «тигров», 1 800 самолетов.

Значение и размах готовящейся операции подчеркивает в фильме Гитлер:

— Мы начинаем третью кампанию — 1943 года, которая будет решающей. Мы провели тотальную мобилизацию — это дало возможность довести численность наших войск, действующих на фронтах, до 9,5 миллионов человек. Такой армии Германия никогда не имела. Мы построили новые сверхмощные танки «тигры», которые должны сокрушить оборону русских... Должны сокрушить,— повторяет он и перебивает себя: — А как же вот это?— он показывает осколок металла.

Оказывается, что на проведенных только что испытаниях на полигоне советский противотанковый снаряд с первого выстрела пробил лобовую броню «тигра».

— И вы хотите сейчас наступать! Я не могу рисковать! Немедленно возвратить все «тигры» на заводы и поставить дополнительную броню! Мы не можем начинать сейчас операцию «Цитадель». Готовиться! Готовиться! И готовиться!..

И вот на экране другая дата: 12 апреля того же года. Московский Кремль. Кабинет И. В. Сталина. Сталин обсуждает с А. М. Василевским, Г. К. Жуковым, А. И. Антоновым возможную причину длительного затишья на всех фронтах. Маршал Василевский замечает, что гитлеровцы не могут опомниться после Сталинграда. Сталин добавляет:



«Освобождение». Капитан Цветаев — Н. Олялин

— А мы после Харькова, товарищ Василевский. Сталинград — это большое поражение Гитлера... и военное и политическое. Но под Харьковом немцы показали, что они еще очень сильны и что решающая битва впереди. Нет сомнения в том, что противник вновь попытается взять стратегическую инициативу в свои руки. Весь вопрос заключается в том, где, когда и какими силами нанесет он удар.

Перед нами исторический момент, знаменующий начало нового этапа в ходе великой войны. Сталин, напоминая о прорыве нашей обороны гитлеровскими войсками в 1941 и 1942 годах, задает вопрос: могут ли участники совещания поручиться, что теперь этого не произойдет?

— Можем, товарищ Сталин,— отвечает Жуков.

В этой ключевой сцене мы видим, как вызревает план грандиозной военной операции, как советские военачальники стараются предупредить замыслы противника и подготовить решающий контрудар. Учесть все возможные маневры врага, его тактические уловки, противопоставить планам гитлеровцев свой — продуманный во всех деталях, обеспеченный мощными военными средствами,— вот задача, которую решают в кабинете Верховного Главнокомандующего видные советские полководцы.

А потом сосредоточенная тишина штабов, где вынашиваются планы, определяются сроки крупнейших операций, напряженное молчание переднего края перед тем, как разразиться шквалу бомбежки, артиллерийского огня, танковых атак, сменяется грохотом бронированных лавин, лязгом и скрежетом стали, пылающими во весь небосвод заревами ожесточенных боев — пожалуй, не было еще на киноэкране сражений подобного масштаба, такого размаха тяжелой военной работы людей и приведенного ими в движение металла.

Зритель видит не только это месиво дыма, земли и разорванной стали, он то присутствует при зарождении плана контрудара советских армий, то переносится в горы Югославии, где Иосип Броз Тито ведет партизанские отряды, то в Польшу, в Варшаву, где мужественные патриоты-подпольщики борются против гитлеровцев. Драматичен эпизод, где показаны попытки гитлеровцев и предателя Власова устроить обмен пленными: взамен Якова Джугашвили получить фельдмаршала Паулюса. А затем кинокамера ведет зрителя в Италию, где головорезы гауптштурмфюрера Скорцени вызволяют из-под ареста Муссолини, чтобы доставить дуче к фюреру...

Зритель проникает вслед за камерой и в зал, где проходит историческая Тегеранская конференция глав трех великих держав...

И снова — экипаж атакующего танка, орудийный расчет в разгаре боя, траншеи, блиндажи под вражеским обстрелом. Героическая гибель десанта, удерживающего крохотный плацдарм, чтобы отвлечь внимание и силы противника. Могучее движение войск через широкую реку — форсирование Днепра.

В этих кадрах вступают в действие герои вымышленные, на экране появляются образы собирательные, показывающие советского человека на войне и бесссмертный его подвиг.

Операторское мастерство Игоря Слабневича позволило воссоздать впечатляющие картины военных баталий — в их мощном развороте и грозной силе. Приход войны и ее техники на мирные поля под Курском; нарастание танковой атаки гитлеровцев; знаменитое танковое сражение под Прохоровкой, рукопашный бой танкистов; превосходные панорамы форсирования Днепра — все это порой воспринимается как документальное свидетельство, как живая хроника событий, которые не только запечатлели высокий героизм советских воинов, но подчеркнули закономерность их победы, приближение ее часа.

Звучат слова диктора:

— Величайшее во второй мировой войне танковое сражение под Прохоровкой реши-

«Освобождение». Кадры из фильма







ло исход битвы на Курской дуге. Это было началом краха фашистской Германии. Хотя до полной победы оставалось еще два долгих года боев, страданий, мужества и потерь...

Контрнаступление нашей армии убедительно передает фильм «Прорыв», заключительные эпизоды которого показывают, как были освобождены Орел, Белгород, Харьков, Киев, как воины — герои фильма, вся наша армия встречали новый, 1944 год. Итак, зрители уже увидели два первых фильма. Впереди еще три картины — об освобождении Белоруссии («Направление главного удара»), Балкан («Балканы-44»), о взятии Берлина («Битва за Берлин»). Поэтому оценивать работу творческого коллектива в полной мере было бы преждевременно. Тем не менее, уже сейчас можно говорить и о характере удач и о некоторых просчетах создателей фильмов.

Чтобы судить о драматургической структуре картин, об исполнительском мастерстве актеров, нужно постоянно иметь в виду, что перед нами в основе своей — исторические хроники. А это значит, что разработка хроникального сюжета не предполагала углубленной психологической трактовки образов, что авторы не ставили своей задачей детальное изображение человеческого характера в его развитии. Вспомним, что исторические хроники Голиншеда не претендовали на те высоты человековедения, которых записанные в них сюжеты достигли в трагедиях Шекспира.

В фильмах нет героя или группы героев, что стояли бы в центре действия, организуя развитие сюжета. Ведущая, все определяющая роль отдана важнейшим событиям, вехам в военной истории, в летописи второй мировой войны. Изображение этих знаменательных событий складывается в грандиозную панораму. Сменяющие друг друга картины-иллюстрации помогают кинозрителям понять значение событий, их масштаб, их сущность. Более того, панорама эта движется в двух почти не пересекающихся плоскостях: деятельность и борьба штабов, высшего военного руководства и само поле боя, движение людей, осуществляющих задуманные в штабах операции. Разграничение этих планов подчеркнуто изобразительными средствами.

Специфика жанра в значительной мере ограничивает возможности исполнителей ролей советских военачальников. И все же актерам М. Ульянову — Г. К. Жуков, В. Давыдову — К. К. Рокоссовский, В. Стржельчику — А. И. Антонов, Е. Буренкову — А. М. Василевский, С. Харченко — Н. Ф. Ватутин, Д. Франько — П. С. Рыбалко удалось создать достоверные портреты, показать, какая огромная ответственность лежала на этих людях за принимаемые ими решения.

Создатели образов представителей «Большой тройки» артисты Б. Закариадзе, Ю. Дуров и польский актер С. Яськевич сумели уйти от трафаретов в исполнении, найти в основном верный тон.

В спокойной реалистической манере играют артисты из ГДР Х. Хассе, З. Вайс, Г.-М. Хеннеберг, П. Штурм — командующего группой «Центр» фельдмаршала Клюге, командующего группой армий «Юг» генерал-фельдмаршала Манштейна, одного из высших чинов гитлеровской военщины Кейтеля, командующего войсками Курской дуги генерала Моделя.

Яркое впечатление оставляет трактовка образа Гитлера отличным актером из Германской Демократической Республики Ф. Дитцем. Высокой оценки заслуживает исполнение итальянским актером И. Гаррани роли Муссолини. Весьма колоритен румынский актер Ф. Пьерсик в эпизодической роли Скорцени.

До сих пор речь шла о реальных исторических лицах. В фильме же, как мы уже говорили, действуют и вымышленные герои. Как некое олицетворение мужественного упорства, верности солдатскому долгу, яростной стойкости воина остается в памяти артиллерийский капитан Цветаев. Резкий профиль, взгляд, как бы застывший в постоянной напряженной сосредоточенности. Артист Н. Олялин добивается



«Освобождение». Майор Максимов — В. Авдюшко, подполковник Лукин — В. Санаев

Кадр из фильма

выразительного психологического рисунка роли, точно передающего душевное состояние героя.

Цветаев проходит сквозь оба фильма от первых и до последних кадров. Но лишь где-то к финалу второй картины, когда Цветаев в кузове грузовика приближается к освобожденному Киеву, впервые появляется на его лице улыбка — даже не улыбка, а некий отсвет его внутренней радости, радости окружающих его людей. Этот маленький, казалось бы, незаметный штрих вдруг открывает нечто новое в характере героя, делает все его изображение в фильме удивительно человечным.

Внешне как будто бы противоположен, но на самом деле глубоко родствен капитану его командир, подполковник Лукин в проникновенном исполнении В. Санаева. Только в характере Лукина светлая человечность видна с первого взгляда, как видна и его постоянная ежеминутная готовность к дерзкому, требующему недюжинной отваги подвигу. Штатская внешность у этого человека, но мешковатый на вид командир образцово выполняет свой воинский долг. Прекрасно сыгран актером полный трагизма и в то же время удивительный своей внешней простотою финал этой красивой человеческой судьбы.

Темпераментно исполнили свои столь непохожие роли В. Авдюшко (жизнью расплачивающийся за минуту слабости майор Максимов) и Б. Зайденберг (похожий на гусара смельчак капитан Орлов). Как обычно, четок рисунок роли у В. Самойлова (полковник Громов). Привлекает своей правдивостью игра С. Никоненко (Сашка).

Не повезло в первых двух фильмах обаятельной Л. Голубкиной (медсестра Зоя). Роль включает в себя по сути только одно: любовь Зои к Цветаеву. Слабеньким пунктиром обозначилась в сюжете любовная линия. И порою задумываешься: имело ли смысл вводить эту линию в сюжет фильмов, если места для изображения чувства любви в киноповествовании почти нет?

Еще о том, что воспринимается как просчет в фильмах. Может быть, авторам киноэпопеи стоило бы показать слагаемые победы шире, показать победу как венец поистине всенародных усилий, а не только как итог борьбы стратегических идей и испытания мощи сражающихся армий? Использование в качестве фона для титров документальных кадров — не мало ли этого, чтобы раскрыть размах всенародного подвига — на фронте и в тылу?

В первых двух картинах показано, как воюют армии, но не показан всенародный характер сопротивления фашизму, участие в борьбе миллионов советских людей, их страдания и их несгибаемая самоотверженность в защите Родины, советского строя. Может быть, в последующих фильмах авторы найдут средства, чтобы активно ввести в рамки киноповествования о б р а з н а р о д а, картины партизанской борьбы и той постоянной поддержки, какую повсюду встречала Советская Армия — освободительница.

Могут быть высказаны и другие сомнения, пожелания, но напомним все-таки, что перед нами еще менее половины задуманного цикла произведений.

Живой интерес зрителей в нашей стране и за рубежом, положительная оценка, которую фильмы «Огненная дуга» и «Прорыв» получили на страницах советской печати в первые же дни своего выхода на экраны,— свидетельство того, что появлению цикла крупномасштабных фильмов в манере исторической хроники, правдиво повествующих об освобождении Европы Советской Армией, сопутствует заслуженный успех.

Н. Громов

О революции и о любви...

В названии статьи — слова из фильма, в них судьба удивительного человека. В них не только его судьба, но и величие многих замечательных людей, чья жизнь, согретая огромной любовью, была нераздельно отдана борьбе за счастье народное. «Революция и любовь всегда рядом,— так сказано в фильме.— Эти понятия одинаковой чистоты...» Но всегда ли ощущаем мы близость этих понятий? Порознь они не раз были воспеты в нашем кинематографе, однако вот так — в неразрывном единстве, в сплетении и сокровенном и явном — едва ли не впервые предстают на экране.

А ведь для нашего искусства секрета в том не было. Для поэзии, например. «...Это было с бойцами или страной, или в сердце было моем...» — давно написано. И источник подлинной поэзии был указан тогда же: «река по имени факт».

Сценарист Д. Храбровицкий обратился к факту — к документам, к подлинным письмам лейтенанта Шмидта, адресованным Зинаиде Ризберг. Почтовый роман был в действительности. Но перед нами — тот нечастый случай, когда документы используются не столько для того, чтобы удостоверить подлинность факта, сколько для того, чтобы воскресить на экране поэзию жизни. Именно так понял свою задачу и режиссер Е. Матвеев, поставивший фильм о революции и о любви. О бессмертном подвиге лейтенанта Шмидта, возглавившего восстание на крейсере «Очаков». И о любви Петра Петровича Шмидта к Зинаиде Ивановне Ризберг.

Что отличает фильм «Почтовый роман»? Глубокая взволнованность романтической интонации, искренняя, не отрывающаяся от действительности поэтизация подвига во имя революции и во имя любви, темпераментность, изобразительная сила. Фильм, воссоздающий наше прошлое — дни русской революции 1905 года и первые годы существования Советского государства, — обращен к настоящему и лучшими своими сценами взывает к нашей молодежи, к внукам и правнукам участников былых событий, помогает воспитанию благородных чувств, преданности идеалу, верности.

Яркая, приподнятая манера, в которой сознательно решена картина, вполне отвечает идейно-художественному замыслу, выражает революционный пафос эпохи и душевные порывы главного героя. Дух и стиль фильма органично взаимосвязаны. Щедрые на выдумку режиссер и оператор имели опорой невыдуманную жизнь.

Романтична легендарная, знакомая нам с детства фигура лейтенанта Шмидта. Его героическая судьба, его поразительный подвиг, его смерть, всколыхнувшая всю Россию,— это поистине революционная поэма. Ум, честь, бескорыстное служение народу, вера в торжество справедливости — вот что отличало Петра Петровича Шмидта, офицера царского флота, понимавшего, что восстание, которое охватило беззащитный крейсер «Очаков», обречено. Но Шмидт не смог и не захотел оказаться вне рядов восставших, возглавил выступление революционных

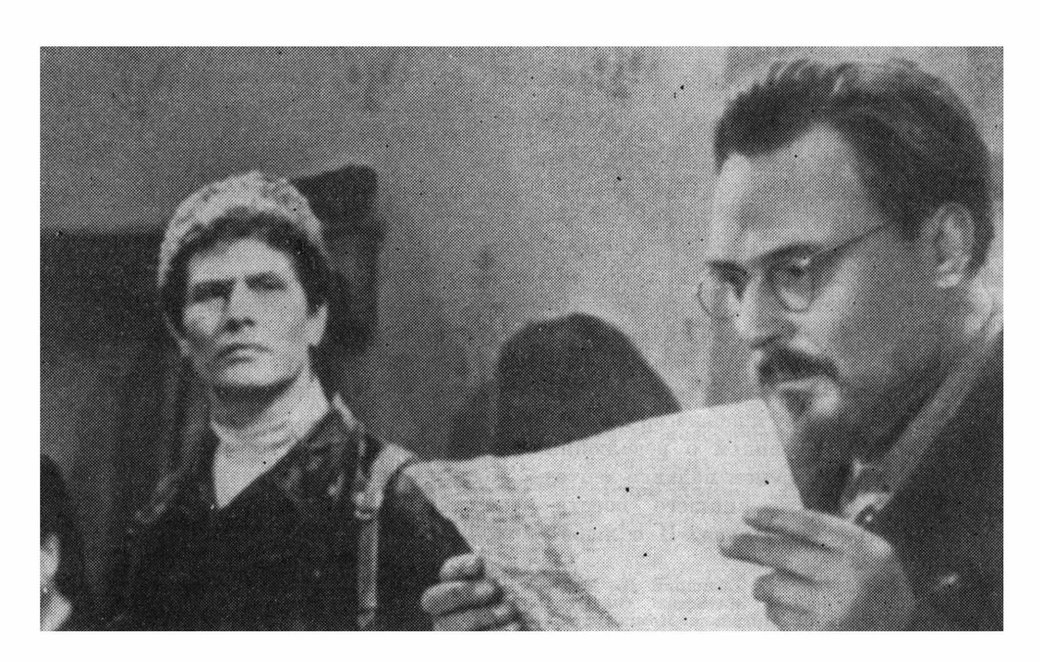
«ПОЧТОВЫЙ РОМАН». Сценарий Д. Храбровицкого. Постановка Е. Матвеева. Оператор В. Ильенко. Художник В. Мигулько. Композиторы М. Фрадкин, Р. Бунин. Звукооператор Л. Вачи. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1970.

матросов и отдал свою жизнь в борьбе за свободу.

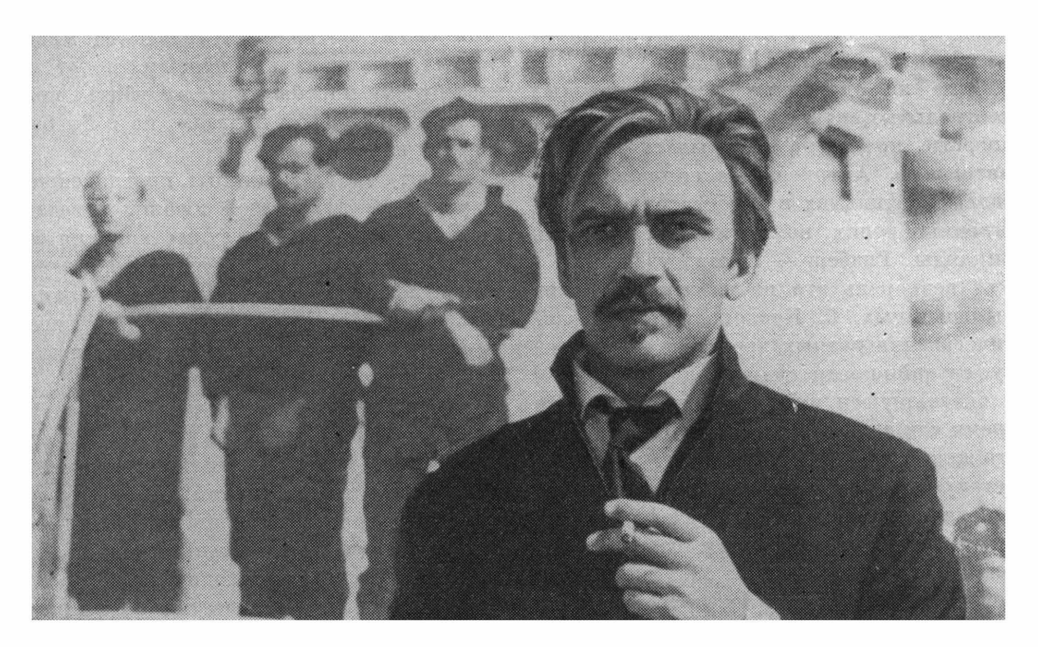
По сути дела, для большинства из нас биография Шмидта и укладывалась прежде всего в этот известный из учебника истории факт. Немногие были наслышаны о той, честно признаться, почти невероятной — не будь она такой на самом деле — истории чистой и высокой любви Петра Петровича Шмидта к некоей Зинаиде Ризберг. Теперь знаем. Можем, как один из героев фильма комиссар ЧК Ковшов, сказать с недоумением и горечью: «Вся Россия любила его, а она — нет»... Подивиться тому, что жизнь куда богаче чувствами, чем искусство. Порадоваться, что искусство знакомит нас с такой жизнью. И в истории личных взаимоотношений увидеть социальный, философский, нравственный смысл.

Однако «Почтовый роман» отнюдь не камерное произведение: широкоформатный кадр фильма вместил и исторические события. И мелодрамой эту картину назвать, пожалуй, нельзя, хотя многие ее эпизоды откровенно мелодраматичны. Фильм складывается из разнородных пластов — так, надо полагать, и было задумано авторами, не побоявшимися фрагментарности повествования, временны́х расслоений, сознательно монтирующими картину из неспешных психологических сцен и — тут же, в стык — из эпизодов, снятых короткими, стремительными планами. Само по себе такое построение не гарантировало фильму ни удач, ни поражений. Но в фильме есть и достоинства и недостатки, они разграничиваются также по пластам, а это уж в авторские намерения не входило.

Удачны сцены Шмидта и Ризберг. И вначале, где герои образуют лирический дуэт, и позднее, когда в их речах и поступках явственнее слышны драматические ноты, и в конце, где мы становимся свидетелями последних, трагиче-



«Почтовый роман». Справа: Ковшов — Е. Матвеев



«Почтовый роман». Лейтенант Шмидт — А. Парра

ских встреч Шмидта и Ризберг. Не менее удачны эпизоды, обращающие нас к известным событиям 1905 года. Эти кадры приходят, как ожившие воспоминания, и живут, с силой отзываются в нас.

Особенно запоминается трагический эпизод расстрела восставшего крейсера «Очаков». Надо сказать, что постановщик фильма обрел единомышленника в лице оператора В. Ильенко. В фильме чередуются кадры монохромные и цветные. И не просто чередуются — цвет заливает экран волной эмоций. В том же эпизоде расстрела крейсера вначале на экране как бы только пробегает на какое-то мгновение и исчезает красный отсвет, а затем цвет становится все интенсивнее и интенсивнее, и наконец весь экран вспыхивает алым огнем.

Мне не приходилось раньше встречаться с исполнителем роли Шмидта актером А. Паррой. Он не сразу покоряет своим исполнением, его Шмидта принимаешь постепенно, и вот уже ловишь себя на мысли, что веришь актеру, что именно таким был этот славный русский офицер, рыцарь без страха и упрека, человек нежнейшей души, отзывчивый, безукоризненно честный, верный истинному долгу, славе России. Ощущаешь недюжинный, горячий ум героя. И каждая его фраза, каждое слово проникают в самое сердце.

Легко доказать, что в «Почтовом романе» «Шмидту любящему» отведено гораздо больше места, чем «Шмидту борющемуся», — по метражу. Но как ненадежно такое измерение! В том-то и заслуга авторов и актера, что создали они образ человека, в котором неразрывны «понятия одинаковой чистоты» — революции и любви. Тут другая мера. Нам достаточно в коротком эпизоде увидеть Шмидта, который произносит взволнованную клятву борьбы над могилами павших, и мы всецело верим ему, потому что знаем, как беззаветно способен он любить. А услышав эту его речь, верим

каждому его слову в письмах к Ризберг — так благородны его помыслы.

Одна из одаренных наших молодых театральных актрис С. Коркошко, думаю, впервые интересно раскрылась в кинематографе. Актриса уже снялась в нескольких фильмах и в достаточно ответственных ролях, но, на мой взгляд, роль Зинаиды Ризберг — самая удачная.

А ведь роль эта не из легких, не из выигрышных. С. Коркошко играет фактически два разных характера — девушку, случайно встретившуюся со Шмидтом и оказавшуюся рядом с ним и в то же время так далеко от него в последний год его жизни, и — семнадцать лет спустя — усталую, поблекшую женщину, так и не изведавшую любви. В человеческом плане судьба Ризберг куда более безрадостна, чем трагическая судьба Шмидта. Тот погиб, как герой, как несгибаемый боец, самою смертью своей он утвердил себя Победителем. Он одушевлен светлой идеей, знал настоящих друзей, был полон великой любовью к женщине, которую считал прекрасной, лучшей на свете. Эта возвышенная любовь поддерживала его в самые тяжелые минуты, придавала ему силы, помогла отрешиться от дум о неизбежной гибели. А у Зинаиды Ивановны все было проще, все было беднее. Она не поняла по-настоящему, с кем свела ее судьба. «Вся Россия любила его, а она — нет...» Она надолго пережила Шмидта. Но как личность была духовно мертва, и слишком поздно — раскаянно и потерянно — поняла свою ошибку, всю непоправимость своего отношения к Шмидту. И хотя она по-своему глубоко, как горе, как потрясение, ощущала его участь, но равной Шмидту по духу, равной по силе любви она стать не смогла.

Шмидт писал ей в одном из последних писем: «Вы переживали все совершенно иначе, и я никогда не пойму, как именно — слишком уж разно мы чувствуем... Знаю одно, что случись с вами в то время, когда я был свободен, одна сотая той беды, которая случилась со мной, я был бы около вас первым, в тот же момент. Я мог бы украсть, убить, приползти по рельсам ползком, но я бы был около вас...»

Вот эту драму женщины, проглядевшей огромность настоящей любви, изведавшей бессмысленность существования без любви, показывает С. Коркошко. Актриса не обвиняет и не защищает Зинаиду Ризберг — она исследует душу своей героини, раскрывая нам и добрые и слабые стороны ее характера.

Шмидт и Ризберг — случай связал их судьбы. Шмидт и Ризберг — не случай ли привел и к тому, что нам стала известна история их отношений? В фильме чекист Ковшов, задержавший контрабандиста Ставраки, узнает в нем одного из палачей Шмидта, находит при обыске письмо Шмидта неизвестной женщине, допрашивает Ставраки. Но тот ухитряется покончить с собой во время допроса. И начальник губчека отправляет Ковшова на розыски незнакомки — иначе не оправдаться ему в смерти подследственного... Это могло быть правдой, но это вымысел, и право на вымысел у сценариста есть. И в Москве 1922 года зрители фильма оказываются по праву: именно там и именно тогда Ковшов искал Ризберг (ее фамилию он установил ранее).

Но в это время сценарист начинает злоупотреблять своим правом. Ковшов находит Ризберг, разговаривает с ней, получает от нее письма Шмидта — это закономерное развитие сюжета. Затем по воле сценария Ковшов ночует в кабинете Дзержинского — вот это, по-моему, авторский произвол. Не потому, что такой факт не мог иметь места — мог. Но потому, что эпизод «Разговор Ковшова с Дзержинским» оказывается необходимым лишь для того, чтобы чуть позже, в следующей сцене, с помощью argumentum ad hominem доказать, что любовь — чувство серьезное. А доказывать тут ничего не нужно. В искусстве лишнее доказательство грозит фальшью.



«Почтовый роман». Зинаида Ризберг — С. Коркошко

Положение не спасает то обстоятельство, что в действие вводятся такие исторические фигуры, как Ленин и Дзержинский. Решение этой лишней в фильме сцены — и сценарное, и режиссерское, и актерское,— к великому огорчению, оставляет желать лучшего. Мы не заметили ничего нового и необходимого картине в раскрытии образа Владимира Ильича талантливым Ю. Каюровым. Актер произносит монолог, поучает собеседника, который почему-то заявил, что «любовь расслабляет»,— при этом образ, созданный Ю. Каюровым, становится назидательным и иллюстративным. А. Талькович вынужден рисовать Феликса Эдмундовича, необычайно чуткого, умевшего чувствовать тончайшие движения человеческой души, «ортодоксальным сухарем», по выражению его старшего собеседника... Досадное чувство вызывает эта сцена.

К фильму «Почтовый роман» режиссер Евгений Матвеев пришел закономерно. Зрители знали Е. Матвеева как актера по спектаклям Малого театра. Затем — после нескольких случайных проходных ролей — он завоевывает популярность в кинематографе такими зрелыми, запоминающимися актерскими работами, как Нагульнов в «Поднятой целине», Федотов в картине «Родная кровь». Исполнение роли Нехлюдова («Воскресение») критика оценила отрицательно. Не будем сейчас судить, насколько это было справедливо, но так или иначе опыт работы над экранизацией толстовского романа, по-видимому, не прошел для актера даром. Поиски, связанные с воплощением образа Нехлюдова, раздумья над причинами неприятия его героя привели к размышлениям над тем, что нужно современному зрителю, что способно его по-настоящему взволновать. Возможно, именно тогда актер пришел к выводу: «Для меня прежде всего важно, чтобы каждая моя роль помогала человеку жить лучше, чище, помогала преодолевать

беды. Я не представляю себе хорошим спектакль или фильм, если зритель не потрясен, если он не плачет или заразительно не хохочет. Настоящее искусство должно быть эмоционально, человечно, должно доходить до любого, пусть самого неискушенного в сложностях искусства». Вроде бы все здесь общеизвестно, бесспорно. Но разве практика нашего театра и кинематографа всегда согласуется с этой аксиомой?..

В фильме «Цыган» Матвеев выступил как сценарист, режиссер и актер, исполнитель заглавной роли. Картина вызвала двоякое отношение: часть критики поругивала ее за небезупречный художественный вкус, зрители охотно смотрели фильм, чему свидетельство — беспристрастные данные кинопроката. Соглашаясь с отдельными критическими замечаниями в адрес картины, замечу, что зрительские массы привлекало в фильме горячее, искреннее изображение живых человеческих чувств, стремление показать нравственное благородство людей. Вот почему фильм «Цыган» можно рассматривать сегодня как необходимую ступень к «Почтовому роману», где режиссер заявил о себе уже более уверенно, чем в предыдущей картине.

Фильм «Почтовый роман» поэтически утверждает бессмертие подвига, величие дела служения Революции, народу. Величие большой любви.

Такое, повторяю, не часто сочетается в наших фильмах...

К. Парамонова

Самым маленьким. И взрослым тоже

Мне кажется, что недалеко то время, когда имена режиссеров детского кино будут так же много говорить каждому зрителю, как читателю имена Чуковского и Маршака, Кассиля и Михалкова.

Пока же о киноискусстве для детей мы все еще говорим несколько общо. Между тем есть у нас талантливые кинодраматурги, есть режиссеры, посвятившие свое творчество детям. Назову прежде всего Роу, Лебедева, Фрэза, Птушко. И хотя всего только три картины снял для детей Ролан Быков, но я верю, что родился у нас в кино еще один мастер детского фильма, который раскрывает перед маленьким зрителем удивительный мир прекрасного.

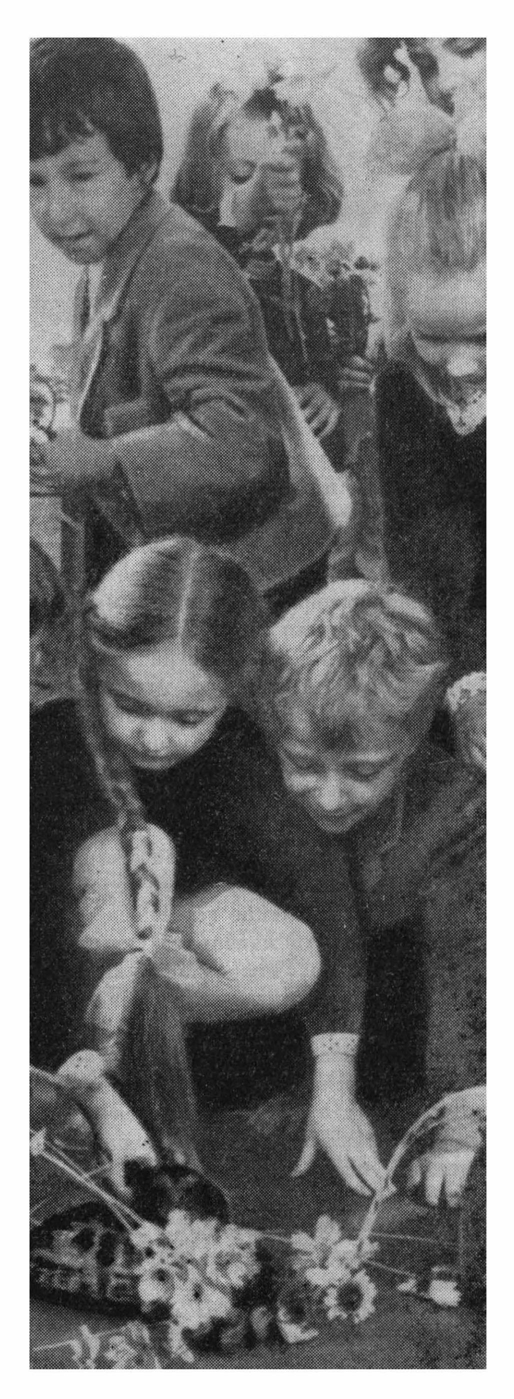
В кино сложнее, чем, скажем, в литературе, проявить творческую самобытность. Писатель должен найти близкого себе по духу режиссера, режиссер — писателя. Вместе они должны обрести еще одного единомышленника — оператора. И только в том случае, если они найдут общий язык, может появиться яркий, талантливый фильм.

«ВНИМАНИЕ, ЧЕРЕПАХА!» Сценарий С. Лунгина и И. Нусинова. Постановка Р. Быкова. Оператор А. Мукасей. Художник А. Кузнецов. Композитор А. Петров. Звукооператор Е. Индлина. Редактор Н. Лозинская. «Мосфильм», 1969.

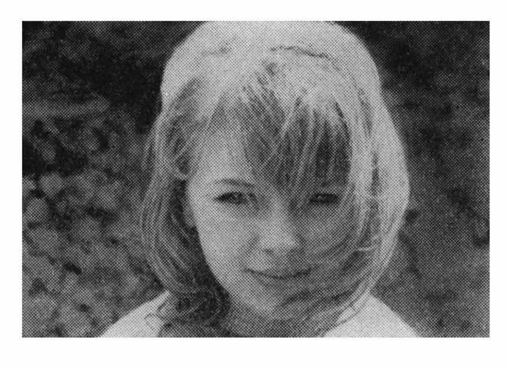
В детском кино работает немало талантливых художников, только еще мало мы уделяем им внимания, пишем о них, заботимся об их творческом совершенствовании. Хотя именно им, энтузиастам детского фильма, обязаны тем, что киноискусство для детей стало в нашей стране значительным явлением культуры. Никого уже не удивляет, что создаются детские фильмы, существуют детские кинотеатры, введены киносеансы для детского зрителя, что есть в стране специальная студия детских и юношеских фильмов. Ко всему этому мы привыкли и считаем само собой разумеющимся. И только все повышающиеся требования к фильмам для маленького зрителя говорят о закономерном чувстве беспокойства за судьбу детского кинематографа. В этих требованиях прежде всего сквозит желание, чтобы фильмы для детей создавали не мимоходом попавшие на это поприще люди, не удачливые, но случайные дебютанты, которые завтра же уйдут во «взрослое кино», а талантливые, преданные детскому зрителю художники.

Поэтому, думается, все, кому дорого киноискусство для детей, с глубоким удовлетворением встретят фильм «Внимание, черепаха!». Авторы сценария С. Лунгин и И. Нусинов много сделали в детском кинематографе. В новой картине они встретились с ярким, самобытным художником Роланом Быковым. В области искусства для детей он тоже не новичок: десять лет работы в детском театре и столько же в кинематографе.

Уже первая картина Р. Быкова для детей «Пропало лето», которую он снимал вместе с Никитой Орловым, показала, что режиссер не собирается повторять азы детского кинематографа, а намерен искать новые, оригинальные пути. Это подтвердил его феерический «Айболит-66», где вопреки всем канонам Р. Быков соединял, казалось бы, несоединимое; будучи влюбленным в Чуковского, спорил с ним; смешивал жанры;



«Внимание, черепаха!»





«Внимание, черепаха!»

прибегал к условно-театральным приемам; шутил и вместе с тем внушал глубокие и серьезные мысли.

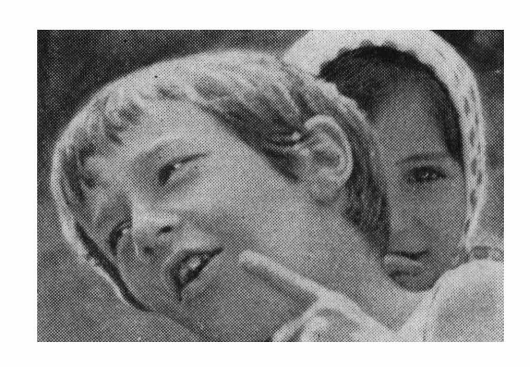
Сценарий «Черепахи» начинается со слов: «Спорим, что вы не догадаетесь, что изображено на экране. Думаете, это лава, застывшая после извержения вулкана? Нет. Или это фотография планеты Марс с пятнами на море, плоскогориями и бороздками далеких каналов?» Догадаться действительно трудно. На экране крупный план героини фильма — самой обыкновенной черепахи. Ее историю и рассказывают С. Лунгин, И. Нусинов, Р. Быков. Они назвали свой фильм сказкой. Я бы назвала его скорее героической комедией. Да, именно героической! Ведь чтобы защитить маленькое существо из живого уголка, первоклассники проявляют поистине героические усилия. Это вечная тема — любовь ребенка к более слабому существу. Без рассказов о любви к животным, о дружбе ребятишек с ними трудно себе представить детскую литературу и детский кинематограф. Ведь именно в таких произведениях, в форме, доступной и понятной детям, преподносятся основы активной, действенной любви к окружающему миру — основы гуманности.

Итак, предмет заботы и внимания — обыкновенная черепаха. Впрочем, любовь ребят награждает ее необыкновенными качествами, они называют ее Ракетой, и Вова Васильев утверждает, что быстрее ее нет на свете.

«Внимание, черепаха!» — это фильм о детях, о первоклассниках. Дети учатся, играя. Но их игра это настоящая, серьезная жизнь, в которой проявляются характеры участников, осуществляются несбыточные мечты и совершаются подвиги. Отнесемся же внимательно к тому миру, который воспроизвели на экране художники. Ведь создавали они свой фильм с любовью к детям, с глубоким интересом к их внутренней жизни, с уважением к их мыслям, заботам, стремлениям.

Катятся на самокатах ребятишки. Весело, красиво! И хотя эта заставка как будто бы не имеет никакого отношения к будущему рассказу, не только дети, но и взрослые смотрят эти кадры с увлечением. Вместе с ловкими мальчишками зритель как бы въезжает в яркий, красочный мир детства. Красивая улица. Погожий, светлый день. Мальчуганы и девчушки идут в школу. Кто из взрослых может объяснить — почему кудрявая девчонка всю дорогу скачет на одной ножке? А вот две плутовки стараются все время поспеть вслед за учительницей. Все ясно: красивая, стройная, модно одетая девушка — предмет их восхищения и тайного подражания. Когда, подойдя к школе, учительница надевает очки, «удлиняет» на несколько санти-







«Внимание, черепаха!»

метров свое платье, то же самое делают и ее маленькие поклонницы. Дети. У каждого из них свой неповторимый характер, и авторы заставляют внимательно вглядываться в них. Интересно понять Манукяна, Самохину, Деденко, смешливую девочку, ябеду Катю Егорову — ведь угадываешь задатки будущего взрослого человека. Больше того: это дети, в жизни, играх, поступках которых уже отчетливо проявляются черты будущих граждан нашей страны.

О работе в кинематографе с детьми написано немало. Можно, пожалуй, говорить об определенной школе работы с маленькими исполнителями. Наши режиссеры сумели непосредственность, обаяние ребенка сделать своего рода художественным средством воплощения экранных образов. Но в этом фильме ощущается какой-то иной метод режиссерской работы. Можно ли обычными репетициями добиться такой правды детского общения, такого разнообразия интонаций, красок детской речи, какие мы видим в сцене объяснения чумазого мальчика с девочкой-хохотушкой или серьезного Манукяна с неравнодушной к нему соседкой по парте? А урок рисования! Что это — инсценировка? Или просто режиссер посадил детей рисовать, заставив их забыть о том, что они снимаются в кино, а оператор незаметно для ребятишек зафиксировал их поведение? Говорят, что Р. Быков, которого дети очень полюбили, все время был вместе с ними, вместе играл, сидел рядом в классе, участвовал в той или иной сцене. Только оператор не брал его «в кадр». Наверное, этот новый метод работы с детьми, требующий от режиссера актерского дарования, будет развит в дальнейшем. Поставлен фильм с полной отдачей творческих сил и темперамента режиссера. И снят оператором А. Мукасеем так, что картина обрела какую-то особую праздничность.

Создавая образы юных героев фильма, Р. Быков не останавливается на грани обычного бытового правдоподобия. Этого было бы недостаточно для образа такого, скажем, интересного и глубокого мальчика, как Вова Васильев. Такое не подсмотришь скрытой камерой. С какой внутренней убежденностью отбивается Вова Васильев, не желая идти в больницу, оставить на произвол судьбы своих подопечных зверей! И с какой страстностью, неожиданным для этого характера темпераментом защищает он любимую черепаху, на которую вот-вот могуть наехать танки! Отличная это сцена — когда огромные стальные гусеницы грозной машины буквально в последний миг застывают над переползающей дорогу маленькой черепахой.

Некоторые зарубежные исследователи доказывают, что современные дети не



«Внимание, черепаха!»

любят жалостливых фильмов. Это верно. Даже Горький говорил, что жалость — чувство кладбищенское. А вот разумная доброта в детстве — залог будущей гуманности. И очень важно, что дети не просто жалеют свою любимицу черепаху, а борются за нее. Маленькая черепаха оказалась защищенной не столько своей броней, сколько действенной, активной любовью Вовы Васильева и его товарищей. Авторы призывают понять ребятишек — ведь взрослые иногда принимают за детскую жестокость то, что вовсе и не является ею. Как можно, например, не поверить в то, что Деденко вовсе не бросал камнями в кошек, а бомбил баллистическими снарядами по движущейся цели. Ну как этого не понять?! Да и черепаху Ракету он тоже не хотел погубить. Он, самый воинственный из всех детей, искренне верил, что создает военное изобретение, которое будет полезно Родине. И авторы правы, не осуждая мальчика. Ведь куда действеннее тот урок, который в равной степени убедительно дают ему Вова Васильев и танкист с позывными «Ока». Самый слабый мальчик защитил Ракету, слабый физически, но сильный духовно. И ничего, что для этого ему надо было надеть платье девочки, да еще бант привязать, а потом бежать со скоростью спринтера. А как важно, что на глазах у Деденко настоящие танки приостанавливают свой стремительный ход и осторожно объезжают черепаху!

Эпизод этот снова поднимает к финалу картину, которая до этого вдруг начала «провисать», замедлилась ритмически.

Но не столько в замедленности некоторых частей фильма я вижу его слабости, сколько в неудаче некоторых образов взрослых. Авторы не сумели сделать Таниного деда (А. Баталов) убедительным характером, он получился приукрашенным «персонажем», а не живым человеком. И дама (Э. Мильтон), в квартиру к которой случайно попадают ребята, и пожарники — все они не из этой картины. А вот молодая, модная учительница (И. Азер), не всегда умеющая ответить на вопросы своих учеников, или бабушка Вовы (В. Бурлакова), как шквал врывающаяся в класс, или учительница пения (З. Федорова), с ее неуемным темпераментом,— живые, точные, колоритные характеры. Эти взрослые существуют на равных с маленькими героями.

В этом веселом, полном юмора фильме все время идет серьезный разговор с юными зрителями. Хочется, чтобы юные зрители чаще встречались с работами, сделанными с такой любовью и уважением к детской аудитории.

М. Кушниров

В рамках жанра

События в этом фильме сцепляются по законам приключенческого жанра. Первое звено в цепи этих событий — убийство английского офицера Тома Деррика в Париже в 1919 году. Подоплека убийства не оставляет сомнений: офицер английских колониальных войск имел в руках точные доказательства очередной диверсии своего правительства. Объектом диверсии должен был стать Туркестан — уже не царский, но еще не советский. Честный социалист Деррик рассчитывал, что французская «прогрессивная» газета обнародует его документы — случись это, диверсия, вероятно, была бы сорвана, и цепь событий оборвалась бы. Однако редактор газеты оказался осведомителем английской разведки, и Деррик был убит. И документов при нем не оказалось...

Уже давно не оставляет сомнений, что в рамках приключенческого жанра вполне возможны глубокие и серьезные произведения — лишь бы внешняя, событийная сторона (всевозможные драки, погони и перестрелки) не заслоняла общественного смысла событий, доносимого прежде всего через характеры, емкие, живые, узнаваемые. Вместе с тем именно событийная сторона играет в подобном жанре сугубую роль, ибо здесь, как нигде, сила и самобытность характеров познаются через внешнюю, видимую динамику: ловкость, находчивость, меткость, выдержку... словом, все, что называют собственно действием. Таким образом, общая традиционная задача, стоящая перед любым автором,— убедить нас, что отражаемые события действительно имели (или могли иметь) место, что развивались они именно в данной последовательности и, наконец, что они достойны общественного интереса. В данной же картине эта задача приобретает как бы дополнительную сложность. Требует известной виртуозности. Речь ведь идет о событиях необычайных, из ряда вон выходящих.

...Предвидя, а может, предчувствуя столь роковую развязку, англичанин успел спрятать секретные документы, как говорится, в надежном месте. Они оказались у советского разведчика Арсения Кедрина (можно и нужно предъявить авторам упрек: поскольку нам ничего не было известно о связи Деррика и Кедрина, такой поворот событий выглядит, как дело чистого случая). Про все это каким-то образом (опять же не вполне ясно — каким) становится известно английской разведке — видно, что тут немалую роль сыграл один из ее наемных агентов турецкий офицер Тофик-бей. Гибельное кольцо вокруг Кедрина начинает быстро сжиматься, однако в самый последний момент ему удается переправить документы в Москву и самому выскользнуть из-под слежки. (Правда, прием, которым он сбил с толку добрый десяток сыщиков, выглядит опять-таки не слишком убедительным. Заметив, что Кедрин передал какой-то пакет неизвестному человеку, сыщики разом бросают наблюдение за ним и дружно переключаются на неизвестного. В лучшем случае, мы сочтем, что разведчику просто повезло...)

«РАЗОБЛАЧЕНИЕ». Сценарий И. Луковского, М. Миршакара. Постановка Т. Сабирова. Оператор В. Симаков. Художник Д. Ильябаев. Композитор Ф. Одинаев. Звукооператор Э. Мусаэлян. Редактор Л. Киямова. «Таджикфильм», 1970.



«Разоблачение»

Подобные упущения отнюдь не безобидны. Поскольку речь, повторяем, идет о событиях исключительных, небывалых (и тем не менее бывших, по утверждению авторов), мы тем более хотим правдоподобия, логики, убедительных объяснений. Мы тем более внимательны и пристрастны ко всем деталям и нюансам. Тем более чувствительны ко всем подвохам и передержкам.

Приключенческий жанр заманчив и обманчив. Массовый зритель, особенно молодой, извечно жаждущий открытой героики и романтики, заведомо доброжелателен к нему. Но нельзя не знать, что тому же зрителю очень важно, принципиально важно видеть «технологию подвига» во всей наглядности. Не мотивы — они в данных случаях просты и бесспорны. Именно технологию, механику. Зрителю очень нужно, чтобы в решающие моменты авторы обошлись без комбинированных съемок, без кинотрюков, без муляжей, без недоговорок и т. д. А главное, чтобы герою не облегчали в последний момент то или иное препятствие — пусть побеждает за счет собственной силы.

Вот почему к профессиональности, мастерству художника, которые прежде всего узнаёшь по отделке произведения, по связности, по соразмерности его формы, в приключенческих жанрах предъявляются особые требования.

В начальных эпизодах, где авторы позволили себе некоторую беглость, приблизительность, есть и точные сцены — в редакции газеты, в советском полпредстве — здесь тщательно продуманы и антураж, и манера актерского исполнения. Эти сцены прекрасно сосуществуют рядом с документальными кадрами тех лет — ни малейшего ощущения бутафории.

...В документах Деррика говорилось о том, что на севере Индии англичане сосредоточили огромное количество оружия. Оружие это они собирались перебросить через Памир в Туркестан — вооружить банды басмачей для открытой



«Разоблачение». Кедрин — Н. Никитский, Тофик-бей — Х. Абдураззаков

борьбы с Советской властью. ВЧК во главе с Дзержинским решает послать на Памир небольшую группу — попытаться перехватить караван с оружием. Руководителем операции назначается Кедрин. Он долго жил в Средней Азии, хорошо знает язык, обычаи, нравы — ясно, что лучше него никто с этой задачей не справится... Ему предстоит долгий и тяжкий путь через горы, скрывающие басмачей. Ему предстоит испытать на себе всесильную ярость памирских бурь. Ему предстоит встреча с английским конвоем... и много-много другого, до времени неизвестного, неожиданного. И вот он идет по незнакомой земле — под видом бухарского купца, везущего контрабанду в Афганистан, и с ним три спутника — русский, таджик и чех, каждый из которых по-своему незаменим для него.

С этого момента авторы фильма прочно овладевают материалом. Они не торопятся обострить сюжет каскадом происшествий, не форсируют событий — на этот счет у них крепкая выдержка. Они наверняка сознают, что большая часть публики так или иначе предугадывает грядущие события, их вероятный исход. Но важно не просто знать исход, а получить новые доказательства его неизбежности, новые убедительные аргументы в его пользу. Нам важно, *как* это произойдет, и поэтому, разумеется, хорошо, что авторы не спешат подавить нас и своих героев шквалом всяческих интриг. Дают нам возможность спокойно вглядеться в каждого из отважной четверки.

Что и говорить, характеры в приключенческих фильмах всегда подаются несколько односторонне. (В другой ситуации те же характеры могли бы легко обрести сложность, противоречивость.) Это вполне объяснимо: в данном случае проблема для героев не в том, чтобы выбрать какой-то путь, а чтобы следовать по выбранному пути до конца. Для героев фильмов этого жанра мотивы и побуждения, к великому сожалению, чаще всего не самый существенный вопрос. В таких

фильмах действия, поступки, непреложные, как сама реальность, становятся главным содержанием. Поэтому авторам и актерам надо быть чуткими к тому, чтобы отличие характеров не воплощалось в каких-то внешних, плакатных приметах. Авторы таджикского фильма взялись свести воедино разных людей, взаимно дополняющих друг друга, и сумели достаточно живо и точно создать актерский ансамбль.

Нам ясны профессия, темперамент, кругозор каждого из героев. Бывший декханин, батрак Султан-бек (А. Мухмеджанов) по-крестьянски надежен и обстоятелен в работе. Его умелые руки ловко стреножат лошадей, свяжут узлы, навьючат поклажу. Неукротимый гигант Русаков (Н. Тихомиров) молчалив и собран, как перед боем,— он весь нацелен на предстоящую схватку, точно боится расплескать понапрасну свою мощь, необходимую в последнем решающем бою. Доктор Капличка (А. Эскола) — немолодой, рассудительный человек, отнюдь не ищущий риска и приключений, несколько даже бесстрастный. Годы и опыт научили его скромности, умению соразмерять свои силы и возможности — быть может, поэтому в критические моменты у него достает силы совершать почти невозможное.

И все же самой неотразимой фигурой остается Кедрин. Создатели фильма нашли отличного актера — Н. Никитского. Игра его на редкость уверенна и в хорошем смысле эффектна. В какой-то мере его Кедрин воплощает в себе лучшие качества своих спутников: цепкость и хватку, физическую подвижность и силу, скромность, сосредоточенность и многое другое. Но все это не просто природные способности, развитые опытом жизни, все это дано как бы в придачу к его острому интеллекту, широкому кругозору. В какой бы одежде он ни являлся — в изысканной черной паре, в халате купца или выцветшей гимнастерке,— он все равно сохраняет внутреннее благородство, значительность. Воплотившись в роль бухарского купца, он почти не актерствует, не притворяется, не лжет и вообще не теряет своего лица. Он и здесь остается умным, полным достоинства и обаяния человеком, невольно располагающим к себе встречных. И когда пир — благородный правитель высокогорья — открывает ему, что английский караван идет по другому пути, это не выглядит случайностью, искусственной «подставкой». Это закономерный результат симпатии одного хорошего человека к другому.

Правда, есть здесь у авторов одна недомолвка. Очевидно, доброжелательное отношение Кедрин вызывал и у простых памирцев — дехкан, скотоводов. И хотя этот мотив авторы оговорили где-то вначале, развить его как бы забыли. Под занавес они словно спохватились — местные крестьяне дружно приходят на помощь попавшим в беду разведчикам, однако такой поворот выглядит хоть и справедливо, но не совсем оправданно из-за своей явной запоздалости. (Тем более что разведчики сумели освободиться еще до прихода крестьян.)

...На одном из перевалов Кедрин рассчитывал взять проводника — путь через горы ни ему, ни его товарищам не был известен. Однако за день до их прихода проводник был убит «случайным обвалом». В хижине убитого они встретили нищего странника, бродячего пилигрима, который охотно вызвался довести группу до цели. Никто, разумеется, не догадался, что нищий странник и есть тот самый Тофик-бей, английский разведчик, давно уже знающий Кедрина. И все же проводник вызывал с каждым часом все больше и больше подозрений. Наконец Кедрин решил оставить его, пробиваться самим, но Тофик-бей и в этой ситуации сумел предупредить басмачей — Кедрин и его группа оказались в ловушке. Их привели в становище банды, где и разыгрался последний поединок между чекистами и английским наемником.

Поединок двух разведчиков, представляющих разные, открыто враждебные политические системы — довольно ходкий прием в приключенческом жанре. Сейчас даже малоискушенный зритель понимает, как важно не измельчить, не упростить образ врага. Это ведь неизбежно бьет рикошетом по нашему герою. К счастью, авторы фильма и в первую очередь исполнитель роли Тофик-бея (Х. Абдуразаков) проявили должную тактичность. Их Тофик-бей вполне достоин самого серьезного внимания своего антагониста. Он достойный антипод Кедрина. Он тоже знает Восток, его обычаи, нравы. В нем тоже сквозит незаурядность и значительность. Он тоже по-своему интеллектуален. И все же след некоей авантюрности и более того — обреченности тянется за ним неотступно. Отчего это ощущение? Может быть, оттого, что он все время одинок. Оттого, что он не в силах быть от души приветливым, доверчивым, добрым. Оттого, что не чувствует под ногами родной земли... А вот Кедрин нисколько не выглядит чужестранцем в этой стране — он любит ее и подспудно ощущает ответную любовь. Поэтому его неудача не может быть безысходной. Поэтому так уверенно и спокойно бросает он в конце своему противнику: «Ваше дело все равно проиграно».

Итак, еще один приключенческий фильм. Его сюжет являет собой как бы цепь разоблачений (название не обманывает), связанных между собой единой подоплекой. Поскольку подобное «цепное» строение всегда предполагает известную упрощенность, изначальную откровенность замысла, заведомую предугаданность развязки, то здесь особое значение приобретает умение художника соблюсти все основные законы жанра. Это умение, несмотря на многие просчеты, есть в новой работе Т. Сабирова.

С. Львов

Непонятые сказки

Нет нужды доказывать, что кино дает большие возможности для воплощения сказок. Еще больше возможностей таят в себе сказки для кино. Между тем фильмов-сказок снимается немного, а удач среди них и того меньше.

«СТАРАЯ, СТАРАЯ СКАЗКА». Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида. Постановка Н. Кошеверовой. Оператор Р. Рыжов. Художники М. Азизян, И. Вускович. Композитор А. Петров. Звукооператор Б. Хуторянский. Редактор А. Бессмертный. «Ленфильм», 1968.

«СНЕГУРОЧКА» (по весенней сказке А. Н. Островского). Сценарий Д. Дэля, П. Кадочникова. Постановка П. Кадочникова. Оператор А. Чиров. Художник А. Федоров. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Т. Силаев. «Ленфильм», 1968.

Тем приятнее было узнать, что на экраны вышли два фильма-сказки. «Старая, старая сказка» по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида, написанному на темы сказок Ганса Христиана Андерсена, и «Снегурочка» по сценарию П. Кадочникова и Д. Дэля, в основе которого лежит сказка А. Н. Островского. Говорить о них вместе позволяет не то достаточно случайное обстоятельство, что зрители увидели их почти одновременно, а черты сходства двух произведений. Сходство неожиданное! Исходный материал, круг сказочных образов Андерсена и Островского очень далеки друг от

друга. Но оба фильма отчетливо вызывают чувство некоторого недоумения по поводу несоответствия затраченных усилий и достигнутых художественных результатов.

Оба фильма сняты в цвете. Оба с немалым постановочным размахом: пышные костюмы, сложные гримы, комбинированные съемки, кинотрюки. В «Старой, старой сказке» на экране появляются живой верблюд и велосипед-тандем, в «Снегурочке» выстроена целая деревня Берендеева царства. В «Старой, старой сказке» много-много метров подряд, совсем как в фильме-ревю, только не в конце картины, а в начале, танцуют артисты кордебалета, наряженные пастушками, трубочистами и мельниками. В «Снегурочке» долго-долго водят хороводы артисты, наряженные подданными Берендеева царства. В «Старой, старой сказке» Телохранитель принцессы по мановению Волшебника улетает по воздуху. В «Снегурочке» Весна, обряженная в развевающиеся одежды из прозрачного капрона, шествует по воде, яко по суху, неожиданно повторяя евангельское чудо. Словом, в обоих фильмах, как говорится, дирекция не останавливалась перед затратами.

Все это было бы неплохо, если бы зрелище, предлагаемое в обоих случаях (зрелище тут, пожалуй, самое точное жанровое определение), было бы не только красочным и пышным, но и увлекательным.

Однако чего нет, того нет!

Вглядываешься в экран, вслушиваешься в голоса актеров, в пение и музыку и с недоумением чувствуешь, что с экрана, несмотря на все старания, на всю расточительность приемов, веет скукой. Никому из действующих лиц не сочувствуешь, ничья судьба не заставляет загрустить или улыбнуться, ни одна превратность не удивляет своей неожиданностью. Чтобы досмотреть фильмы до конца, приходится делать над собой усилие.

Но, быть может, это ощущение возникло у меня в просмотровом зале? Когда фильм по долгу профессии смотрит небольшая группа специалистов, трудно рассчитывать на реакцию зала, которая вовлечет тебя в сопереживание. Чтобы проверить свое первоначальное ощущение, я посмотрел оба фильма еще раз. В обычном кино, в обычный день, в обычной аудитории. Не беру на себя смелость говорить от имени зрителей — я не проводил среди них опроса. Но холодок рассеянного полувнимания был ощутим и в обычном зале.

В чем же дело?

Мне кажется, что у коллективов, которые работали над этими фильмами, не было отчетливого представления о том, ради чего они их снимали, чего именно искали сценаристы, постановщики, художники, композиторы в сказочной стихии, почему как основа были выбраны сказка Островского и сказочные мотивы Андерсена, ради чего их образы должны были ожить на экране с е г о д н я, как будут осмыслены, какому зрителю и с какой «сверхзадачей» адресованы картины.

Неясность замысла особенно ощутима в «Снегурочке». Между тем у «Снегурочки» большая история в нашем искусстве. Ее ставили как драматический спектакль с музыкой П. И. Чайковского Большой и Александринский театры. Ее ставили Ленский в Новом театре, Станиславский в Художественном, Садовский и Каверин в Студии Малого театра. В ней в роли Берендея дебютировал в Художественном театре Качалов, пленив Москву своим обликом и голосом. Кроме Чайковского к инсценировке «Снегурочки» писал музыку Гречанинов (для спектакля Художественного театра), а Римский-Корсаков превратил ее в оперу, настолько популярную, что ее арии и хоры на слуху у самого широкого слушателя.

Об обаянии этой пьесы Островского прекрасно сказала когда-то, вспоминая



«Снегурочка». Снегурочка — Е. Филонова

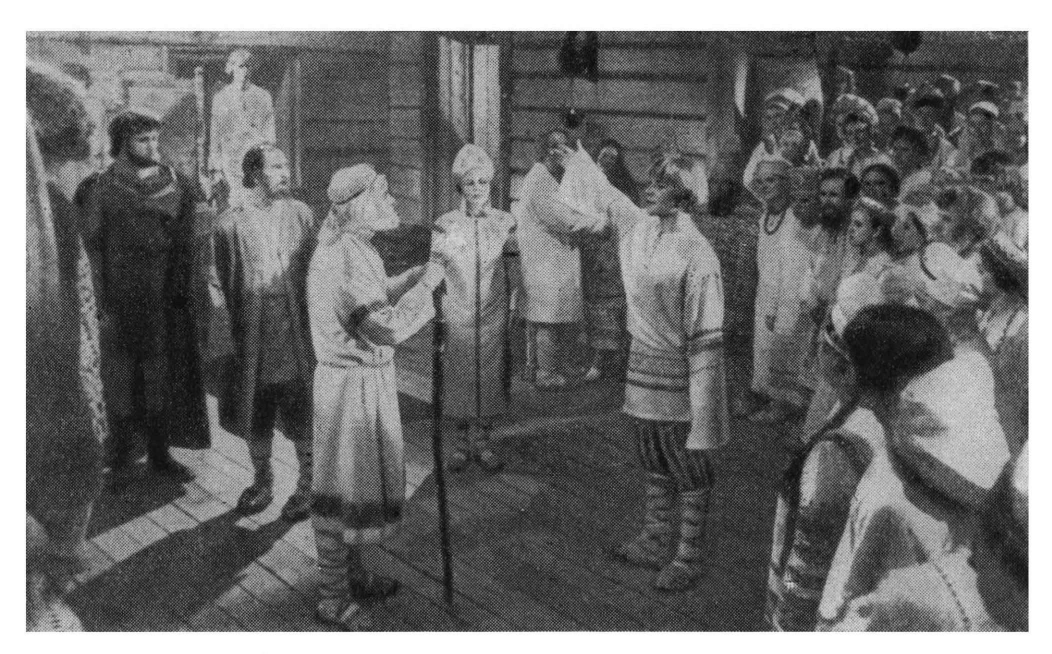
дебют Качалова во МХАТе, Щепкина-Куперник:

«Тайной леса, благоуханием цветов, «игрой ума и слова», народных шуток и прибауток, широтой и силой то веселых, то задумчивых русских песен овеяна эта чудесная сказка».

Можно представить себе, что постановщик решает создать фильм-оперу. Это было бы вполне понятно, тем более что «Снегурочка» Римского-Корсакова давно не идет на столичных оперных сценах, а многие зрители и слушатели живут далеко от больших городов, там, где она никогда не шла и никогда не пойдет.

Очевидно, что в этом случае, как показывает опыт фильмов-опер, как удачных, так и неудачных, нельзя просто снять оперный спектакль. Приемы игры оперных актеров, оперные массовые сцены, оперные костюмерия и бутафория, если они просто перенесены на экран, оказываются неприемлемыми. Не потому ли в последнее время в фильмах-операх в каждой роли снимаются два исполнителя — драматический актер играет, а оперный поет. Можно спорить о целесообразности этого приема, но направление поиска характерно. Режиссер-постановщик фильма-оперы, привлекая драматического актера, добивается естественной жизни актера в кинообразе. Он выносит действие из павильона на натуру, заменяет хор статистов сложными и живыми массовыми сценами.

В ленфильмовской «Снегурочке» происходит нечто неожиданное. Исполнители (кроме участников массовых сцен с хорами и хороводами) в ней не поют, а декламируют стихи, но они так движутся, так вздымают длани, так загримированы и одеты, как будто бы перед нами на экране самая что ни на есть рутинная, почти пародийная в своей рутинности опера. Это становится особенно ясным, когда на короткое мгновение в донельзя



«Снегурочка». Берендей — П. Кадочников, Лель — Е. Жариков

урезанной роли ближнего боярина Бермяты появляется прекрасный актер С. Филиппов. Он так прост, так естествен в тех немногих репликах, которые оставлены ему сценаристами, что рядом с ним особенно непереносимой становится игра других актеров, напыщенная в драматических сценах, комикующая в комедийных.

Художник Симов, готовясь к постановке «Снегурочки» в Художественном театре, предпринял вместе с режиссерами театра экспедицию в северные уезды России. Симов оставил об этой поездке необычайно интересные записки (они опубликованы в одном из ежегодников МХАТа). Это была пора, когда Художественный театр увлекался исторической и этнографической подлинностью в костюмах, декорациях, реквизите. Из дальней поездки постановщики привезли не только предметы утвари, но и звучание старых песен, северного говора, атмосферу северной глуши. Спектакль этот не причисляли к крупным победам Художественного театра, и сам Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» оценивает его сдержанно. Но в спектакле было засвидетельствованное современниками глубоко продуманное единство стиля.

Такого единства стиля решительно не хватает фильму «Снегурочка». Трудно сказать, какие источники (Билибин? Васнецов? Рерих?), дразня воображение, находились перед глазами постановщика и художника, но образное решение картины кажется удивительно эклектичным. Мизгирь по пьесе Островского — торговый гость из посада Берендеевки. Но в фильме он наряжен скорее заморским рыцарем. Когда он преследует Снегурочку, за ним тянется, картинно развеваясь, пурпурный плащ. Метафора — огонь нечистой совести, которая преследует клятвопреступника,— заключенная в эту деталь, ясна, но беда в том, что она давным-давно и совсем по другому поводу была

применена в постановке шекспировской пьесы.

Вероятно, никто не сможет сказать, как именно должны молиться язычники-берендеи богу Солнца Яриле. Вряд ли известно точно, существовали ли такие золотые круги, которые висят в фильме на стене Берендеева дворца, символизируя культ бога Солнца. Но, пожалуй, можно определенно сказать, что когда постановщик Кадочников усаживает артиста Кадочникова так, чтобы голова Берендея смотрелась на фоне этого круга, как лик православного святого, окруженный сияющим нимбом, тут происходит смещение всех исторических пластов, всех стилей, а попросту говоря, возникает очевидная безвкусица.

Пьеса Островского слишком велика, чтобы в фильме нормального метража мог прозвучать весь ее текст. Купюры неизбежны. Но если проследить направление, в котором сделаны эти купюры, то мы увидим, что отброшено почти все говорящее о языческой мудрости, исповедуемой царем Берендеем, о его задумчивой и мягкой полугрусти-полуусмешке (достаточно посмотреть, как сильно сокращена знаменитая сцена его разговора с Бермятой). На первый план в фильме вышло коварство Мизгиря и страдания, которые он причинил Купаве, то есть обнаженная фабула пьесы.

Эта линия играется с таким нажимом, словно бы перед нами не лукавая и мудрая сказка, а мелодрама.

Когда-то Луначарский, рецензируя одну из провинциальных постановок «Снегурочки», написал: «Островский дал в «Снегурочке» несравненный шедевр, один из крупнейших перлов русской сказочной поэзии, но как легко испортить эту очаровательную фантазию! Стоит только актерам играть «что есть силы», драматизировать «всерьез» страдания Мизгиря, Купавы, Снегурочки, — и все пропало».

Увы! Именно это и произошло, на мой взгляд, в рецензируемом фильме.

«Старую, старую сказку» в эклектичности постановочных приемов, пожалуй, упрекнуть нельзя. Ее декорации и костюмы (художники М. Азизян, И. Вускович), ее музыка (А. Петров) и актерская игра театральны. Это оправдано тем, что действие представляет собой как бы сказку в сказке. Обрамление — история молодого Кукольника, который собрался в далекие края и ждал, что за ним последует его возлюбленная, но был обманут в своих ожиданиях. В ночь перед началом путешествия его марионетки играют для него сказку. Декорации кукольного представления увеличиваются, портал игрушечной сцены раздвигается. Перед нами уже не марионетки, а живые актеры, которые и сыграют сказку. Сказку о любви бедного Солдата к Принцессе из разорившегося королевского дома. В этой сказке, в отличие от истории Кукольника, будет счастливый конец. Принцесса не бросит Солдата, а пойдет вслед за ним.

Казалось бы, вполне стройный сказочный сюжет. Но по мере того как смотришь фильм, все чаще испытываешь желание сравнить его с теми сказками Ганса Христиана Андерсена, которые, если верить титрам, и навеяли этот фильм.

Среди зрителей фильма-сказки непременно будут люди разных возрастов. Но мне кажется, что и взрослые и дети, которые знают и любят сказки Андерсена, будут все время огорчаться тем, как не похоже на Андерсена развитие действия. Солдат, напевая веселую песенку, возвращается со службы. Зритель тут же угадает начало одной из самых знаменитых и самых популярных сказок датского сказочника «Огниво». Но дальше все и в мелочах и в целом не так. У Андерсена Ведьма просит Солдата влезть в дупло дерева, а на экране колодец. У Андерсена в подземелье под старым деревом сидят три собаки, одна больше другой (число три, троекратное повторение встречи, желания, опасности и так далее — традиционнейший прием,



«Старая, старая сказка». Солдат — О. Даль, Принцесса — М. Неелова, Волшебник — Г. Вицин

заимствованный Андерсеном из фольклорных источников). В фильме три одинаковые собаки. Они всего лишь нарисованы и воспринимаются как второстепенная деталь декорации. Троекратной находки — медные деньги, серебряные деньги и золотые — здесь нет, а сами собаки, которые играют такую важную роль в сказке «Огниво», вообще больше не появляются. Совсем не они, а добрый Волшебник является перед Солдатом тогда, когда он ударяет в огниво.

Чуть позже на экране возникает портновская мастерская, где сказочные портняжки старательно шьют, кроят, приметывают. Ребенок, читавший сказки Андерсена, да, пожалуй, и взрослый настраиваются на то, что уж если на экране появилась сказочная портновская мастерская, то сейчас будет развиваться сюжет «Голого короля». Ничего подобного! А спустя некоторое время во дворце среди других претендентов на руку Принцессы появится Бедный принц, который принесет ей в подарок клетку с соловьем и горшочек с розой. Так ведь это начало сказки «Свинопас», которая кончается посрамлением гордой принцессы, не пожелавшей выйти замуж за честного принца!

Но и этот сказочный сюжет, известный настолько, что любой зритель в зале может подсказать его ход, развивается совсем по-иному. Бедный принц становится другом Солдата и уступает ему Принцессу.

Более внимательный зритель может найти в фильме обломки других сказок Андерсена, например, сказки «Директор кукольного театра», «Принцесса на горошине», «Снежная королева» и т. д. Но каждый из этих сюжетов произвольно переиначен и искусственно совмещен с общей фабулой фильма. Это можно было бы понять, если бы в итоге такого смелого обращения с темами Андерсена возникло новое, вполне оригинальное произведение, как, скажем, под пером Евгения Шварца, который в «Голом короле» выстроил единую линию действия и выразил большую мысль, использовав для этого несколько таких сказок Андерсена, образы которых могут быть естественно слиты в один. Принцесса из сказки «Принцесса на горошине» и Принцесса из «Свинопаса» действительно похожи и могут превратиться в одно действующее лицо сказки.

Е. Шварц шел и гораздо дальше. В его знаменитой «Тени» соединены и переосмыслены образы сказок Шамиссо, Гофмана и Андерсена. Основа этого единства — большая мысль, мысль о борьбе тьмы и света, добра и зла в душе человека, о страхе и бесстрашии, о верности и об измене.

Какую общую мысль может извлечь зритель из «Старой, старой сказки»? Почему вздорная, взбалмошная Принцесса вдруг решает последовать за Солдатом? Оказывается, ее некогда заколдовала злая ведьма. Под действием ее чар она стала плохой. Поцелуй Солдата расколдовал ее. Очевидно, это трансформированная тема поцелуя Снежной королевы, от которого заледенело, стало недоступным для добрых чувств сердце Кая, освобожденное потом от ледяной брони любовью и верностью Герды. Все это, перенесенное на образы Солдата и Принцессы, могло бы стать сюжетом

целого фильма-сказки, за превратностями которого внимательно следили бы дети, иносказание которого было бы понятно взрослым.

Но в фильме Принцесса проговаривает всю эту историю в минимонологе под занавес, когда действие уже кончилось. Зритель просто не успевает себе представить, что когда-то она была живой и естественной, а теперь, полюбив Солдата, снова станет такой же. К тому же актриса М. Неелова в роли Принцессы так мило капризничает, так весело озорничает, словно злая ведьма превратила ее не в холодное, бездушное существо, каким стал Кай после поцелуя Снежной королевы, а в своенравную ветреницу, которой надоели ворчливый отец Король и докучливые претенденты на ее руку. И что же дурного, что она не хочет выходить замуж, если по фильму это нужно для того, чтобы поправить дела разорившегося Короля!

Здесь просчет не только сценаристов, но и постановщика. Нелогичные, но озорные действия сказочного персонажа вызовут в зале больше сочувствия и симпатии, чем его правильные слова, особенно если это обещание стать другим, то есть перестать озорничать. Действия на экране всегда убедительнее и заразительнее слов, да и кто из зрителей фильма-сказки не давал таких обещаний и не знает им цену!

Почему в обрамлении Дочь трактирщика, которая любила Кукольника и вечером готова была пойти за ним на край света, утром отрекается от него? Мы рады были бы поздравить Солдата, но не знаем, с чем. Мы готовы опечалиться за Кукольника, но не понимаем, что он потерял, когда его оставила любимая.

Между тем Кукольника и Солдата играет один актер — О. Даль. Принцессу и Дочь трактирщика играет одна актриса. В обоих случаях это как бы две ипостаси одного и того же человека — во сне и наяву.



«Старая, старая сказка». Кукольник — О. Даль, Трактирщик — В. Этуш

Исследовательница творчества Андерсена Т. Сильман пишет:

«...Художественный метод Андерсена направлен на создание двух одновременно развивающихся сюжетных линий. На первом плане находится более простой, конкретно-предметный образ, переживающий детски-сказочные приключения, за которым стоит его «взрослый» двойник, история которого, понятная лишь благодаря сложной системе переносных смыслов, в конечном счете более обычна и жизненно реальна.

Оба эти образа то сближаются, то расходятся, в зависимости от требований развертывающегося сюжета. Когда улитка сидит на лопухе, это, конечно, только улитка. Но когда «приемному сыну» подыскали невесту, то это уже и улитка на лопухе, и обывательница у себя в доме, мечтающая о выгодном браке для своего приемыша.

Колебательные движения двойного образа, его «мерцательная» игра — момент чисто андерсеновской поэтики».

Это очень точное и тонкое замечание. которое имеет, пожалуй, отношение не только к сказкам Ганса Христиана Андерсена, но и ко многим другим произведениям искусства, развивающегося в русле его традиций. Можно предположить, что авторы и постановщик фильма «Ста-

рая, старая сказка» также имели в виду две аудитории — взрослую и детскую. Иначе и быть не может. Когда на экране идет сказка, зал всегда заполняют люди самых разных возрастов.

Если сопоставить судьбу героев в обрамлении и в той сказке, которая привиделась спящему Кукольнику, получается, что основа фильма — парадокс: в сказке любовь злую девушку делает доброй и преданной, а в жизни — преданную и добрую — злой и неверной. Действительно, узнав, что любимая покидает его, Кукольник говорит печальным голосом:

— А я ночью сказку новую сочинил... Там все кончалось так хорошо...

И Дочь трактирщика ему отвечает:

— Но ведь сказка — это одно... А жизнь — это совсем другое. Правда?

Так что же в том воплощении образов, которое имеет в виду взрослого зрителя, это фильм о сладостном утешительном обмане сказок и о суровой правде жизни? Это могла бы быть очень серьезная, при всей фантастичности жанра, картина. Но мне кажется, что ни сценаристы, ни постановщики не имели такой общей идеи. Если бы она была, нужно было бы гораздо пристальнее показать действующих лиц обрамления, чтобы зритель успел узнать их, поверить в их любовь, ужаснуться ее гибели. Но им дано в начале фильма несколько беглых реплик, и выглядят они как достаточно условные сказочные персонажи. Зритель не успевает поверить в реальность их существования и в силу их любви.

В этом фильме то нарушается линия взрослого, второго, иносказательного смысла, то утрачивается последовательность детски-сказочных, конкретно-предметных образов (пользуясь терминами Т. Сильман).

В сказке «Огниво» Ведьма уродлива. Объяснять, почему она уродлива, не нужно. Это традиционное сказочное воплощение образа зла.

В фильме Ведьма миловидная, круглолицая дама средних лет, которая весело пляшет нечто среднее между канканом и твистом, лихо поет, увлеченно стряпает на своей ведьминской кухне, обставленной современными кухонными принадлежностями.

Эта Ведьма, разумеется, «адресована» взрослым. Мол, сами знаете, подмигивает им экран, какой ведьминский характер может скрываться за соблазнительной внешностью. Детей это переосмысление образа Ведьмы и по отношению к Андерсену, и по отношению к сказочной традиции может только сбить с толку. Но поскольку у детей в кино к тому, кто поет, пляшет, выкидывает разные коленца, возникает естественная симпатия, они в сцене поединка Ведьмы и Солдата вряд ли будут на стороне Солдата. Солдат куда скучнее!

Есть еще один почти неисчерпаемый источник сказочных ситуаций. Метафорам, встречающимся в бытовой речи, утратившим свой первоначальный смысл, сказочник возвращает их первородное значение. Это очень любил делать сам Андерсен, хотя эта сторона его стилистики, пожалуй, в наименьшей степени может быть передана в переводе. Искусно владел этим приемом Е. Шварц. Вспомните, например, как в «Тени» министры, которые «понимают друг друга с полуслова», говорят половинками слов; или как предводительница разбойников объявляет: «Детей надо баловать, тогда из них вырастают настоящие разбойники».

Сценаристы «Старой, старой сказки», конечно, знают об этом источнике сказочных ситуаций и сказочных афоризмов. Когда Солдат говорит, что Телохранителя надо убрать к чертовой бабушке, тот, по мановению Волшебника, оказывается на кухне у Ведьмы, куда он перенесся по воздуху. В общем, это смешно. Но гораздо смешнее и гораздо глубже получалось у Андерсена, когда под влиянием волшебства неожиданно сбывалось не чужое, а свое собственное пожелание, когда человек, нечаянно надевший волшебные калоши, вздохнув о давно про-

шедших временах, вдруг оказывался на неуютных улицах средневекового датского города. В этом возвращении слову его первозданной силы, когда каждое пожелание, сказанное в пылу спора или просто ради красного словца, сбывается, заключен не только комический эффект, но и большой философский смысл.

Таких оживающих — то весело, то грозно и страшно — метафор в фильме «Старая, старая сказка» нет.

Несколько слов о его языке. Сказочную стилистику следовало, вероятно, искать не только в декорациях, напоминающих декорации кукольного театра, что вполне оправдано, не только в костюмах, но и в слове, быть может, прежде всего в слове.

Русские переводы Андерсена, пожалуй, не могли быть тут исходным материалом. Даже в последнем издании переводов Андерсена язык его сказок, и особенно фантазий, звучит старомодно и по большей части сентиментально. Датский оригинал дает возможности иного, несравненно более современного звучания Андерсена по-русски. Но это тема, которая выходит за рамки нашей статьи.

В фильме «Старая, старая сказка» речевая стилистика или очень стерта или там, где она окрашена характерностью, характерность эта, на мой взгляд, неудачна, она противоречит строю сказки.

Добрый волшебник изъясняется прописными истинами: «Я добрый волшебник. Очень добрый. А вы, наверное, заметили, что добрым живется труднее, чем злым... Дурные привычки... приобрести их очень легко, но... избавиться от них очень трудно».

Стоит ли быть волшебником, чтобы так скучно рассуждать?

Солдат не остается перед ним в долгу и рассказывает ему такую байку, построенную на воскрешении стертой метафоры: «У нас вот в армии был один тоже... лентяй... Любил спать на часах... Ну его потом из армии за это выгнали.. Ну, а потом, он рассказывает, говорит: под подушку кладет будильник. Понимаете, привык спать на часах. Ха-ха-ха».

Ха-ха-ха — из монтажного листа. Оно прозвучало только на экране. В зале эта история не вызвала даже полуулыбки.

С речью персонажей сказки вообще происходит что-то странное. Солдат всех людей, которые старше его, называет почему-то «папашей», говорит о себе: «Характер как раз у меня очень даже симпатичный... Я, бабуся, хвастать не буду, но вообще-то я герой. Тут вот недавно со мной произошел такой факт». Или: «Я, папаша, этим делом не интересуюсь, потому как холостяком родился, холостяком и помру».

Трудно представить себе стилистический слой языка, менее пригодный для воплощения поэтической стихии сказок.

Какой же общий вывод можно сделать, посмотрев оба эти фильма и поразмыслив над ними?

Легкость и простота того неисчерпаемого богатства, которое таится в сказках,— легкость и простота кажущиеся. За настоящей сказкой глубинные пласты фольклорной традиции и народной мудрости, долгая история переосмысления традиционных сказочных сюжетов и персонажей в литературе и искусстве, сложное соотношение внешнего и внутреннего смысла сказочных образов. Настоящая сказка при всех сложных переплетениях своего фантастического сюжета почти всегда несет в себе большую и ясную мысль, подсказывает бесспорный нравственный вывод, заключает в себе некий моральный урок. Обращаясь к сказке, нужно ясно понимать и законы ее образности, складывавшиеся веками, и ту философию, которая заключена в каждой значительной сказке. Если такого понимания нет, тогда фильм-сказка превращается в зрелище. Не более того. Что и произошло с теми фильмами, о которых шла речь.

Л. Золотаревский

Омоте нихон (лицевая сторона) и ура нихон (изнанка) Японии

Я вышел из просмотрового зала безусловно обогащенным — объем полученной информации был значительным. Первая мысль: как удалось авторам найти и определить для себя одну из возможных позиций, с которой можно, не боясь впасть в ошибку, рассматривать такую необычайную страну, как Япония? Ведь это неимоверно трудно! Ну хорошо, Борис Чехонин несколько лет жил там — за это время он, очевидно, многое понял, если можно так выразиться, прочувствовал Японию. А Ю. Монгловский и В. Ходяков, как они смогли увидеть своими камерами не отдельные черточки, не хаос фактов, а образ страны Восходящего Солнца (точнее — некоторые грани этого образа...)?

Увидеть — не значит понять. А понять... судите сами, как трудно понять Японию — я позволю себе привести в сокращенном виде довольно обширную цитату из интереснейшей книги Яна и Власты Винкельхофер «Сто взглядов на Японию» (М., «Наука», 1968):

«Девятнадцатилетняя девушка взобралась на высокий камень. Потом она совершенно непочтительно повернулась спиной к Небесному мосту (песчаная коса.— *Л. З.*), подвернула плиссированную спортивную юбку и наклонилась вперед, сунув голову в колени, словно собиралась перекувырнуться. Руками она обхватила лодыжки и застыла в этой удивительной позе.

— Простите, но зачем вы это делаете?

— ...Когда вы смотрите на Аманохасидатэ (песчаная коса) в такой позе, то вы видите песчаную косу вверх ногами, и у вас создается впечатление, что она висит в воздухе и действительно служит мостом в небо. ...У вас теряется чувство реальности, вы забываете, где находится верх, а где — низ, где лазурь моря, а где — небо, и если вы обладаете хоть небольшой долей фантазии, то коса Небесного моста действительно станет для вас дорогой в небо».

Как понять психологию людей со столь необычными для нас жизненными проявлениями?

Страна вулканов и землетрясений, страна ураганных промышленных темпов, страна, пережившая атомную смерть, стоящая на историческом распутье,— такой предстает перед зрителем Япония в фильме Б. Чехонина, Ю. Монгловского и В. Ходякова «Око Тайфуна».

Неоновый блеск Гиндзы, сверхскоростные экспрессы, технические достижения, поражающие мир, тишь и загадочная благодать освященных столетиями исторических заповедников и... тайфуны классовых конфликтов, массовое боевое движение в

«ОКО ТАЙФУНА». Сценарий Б. Чехонина. Режиссер Ю. Монгловский. Операторы Ю. Монгловский, В. Ходяков. Композитор М. Меерович. Звукооператор К. Никитин. Редакторы В. Донская, Н. Максимова. Центральная студия документальных фильмов, 1970.

защиту мира — таков ракурс, таков публицистический прием, определяющий острый, динамичный монтаж фильма.

Активное авторское начало ощущается буквально во всем — в отборе эпизодов и людей, в работе с синхронной камерой, в эффективном использовании фильмотечных кадров.

Фильм резко отличается (в положительном смысле!) от многочисленных, ставших традиционными в нашем документальном кино картин о зарубежных странах. Эти картины — почти неисчерпаемый арсенал телевизионного «Клуба кинопутешественников» — воссоздают, как правило, на экране то, что открывается глазам туриста или специалиста — географа, биолога, этнографа. «Общетуристские» или научно-популярные фильмы о зарубежных странах — источник полезных и интересных знаний и сведений. «Око Тайфуна» — инструмент активного познания важнейших процессов, происходящих в мире, возможность для зрителя проникнуть в суть проблем, волнующих одну из самых многочисленных, наиболее развитых и чрезвычайно жизнедеятельных наций.

Нет смысла излагать содержание фильма — изложение все равно не позволит читателю достаточно всесторонне представить себе это произведение кинопублицистики. Для рецензента же легче и, очевидно, правильнее строить свои оценки и суждения не на последовательном анализе содержания, а на разборе узловых тематических и проблемных вопросов, поднятых в фильме.

Трудолюбие народа Японии, жестокая эксплуатация, которой его подвергают капиталистические воротилы,— вот основные слагаемые нового «экономического чуда». С рассмотрения этой темы начинается фильм. Еще в экспозиции, предшествующей титрам, проходят кадры, показывающие технические, индустриальные достижения Японии — самые скоростные в мире экспрессы, ультрасовременные здания, потоки автомашин. «Япония уже во многом перегнала Западную Европу и стала второй капиталистической державой после США. Темпы роста ее экономики — тринадцать процентов в год... Рекорды, рекорды»,— звучит голос диктора, и разнообразные, отлично снятые, динамично смонтированные планы подтверждают его слова.

В чем же причины японского «чуда»? Авторы используют отличный прием — первое слово для ответа на этот вопрос они предоставляют электронному и судостроительному королю Тосио Доко, которого считают самым крупным бизнесменом страны. Тосио Доко утверждает, что в основе экономических успехов — импорт новейшей техники, изворотливость дельцов, трудолюбие народа. Авторы постепенно подводят нас к пониманию и других, более основательных причин. Их точно формулирует Каору Ота — видный профсоюзный деятель, лауреат международной Ленинской премии мира: низкая заработная плата, жестокая эксплуатация рабочих. И это не только слова, произнесенные умным, уважаемым человеком,— экран план за планом убеждает нас в правоте его слов: конвейеры на заводах, драматические эпизоды массовых забастовок и, наконец, страшные свидетельства эксплуатации, полного пренебрежения империалистических хозяев к элементарным требованиям техники безопасности — трупы и тяжелораненые, их выносят на носилках из обрушившейся шахты. «На шахте ежедневно фиксируют число убитых и раненых»,— сообщает закадровый текст.

Так раскрывается тема номер один, так с самого начала авторы заявляют о том, что они говорят со зрителем с позиций партийной публицистики, а не туристов, очарованных видениями «страны чудес». И, заняв активную позицию в показе Японии, настойчиво предлагают аналогичную позицию критику, высказывающему свои мысли по поводу фильма.

И критик неизбежно ставит перед собой вопрос — исчерпываются ли приведенными обстоятельствами причины японского «чуда»? Или есть и другие важные факторы,

которые остались вне поля зрения зорких камер Ю. Монгловского и В. Ходякова и острого пера Б. Чехонина? Очевидно, все-таки есть. Судите сами, ведь и в других капиталистических странах происходит аналогичный процесс жестокой эксплуатации трудолюбивых и многочисленных народов, а результатов, аналогичных японским, все же нигде нет. Очевидно, играют существенную роль и исторические факторы, и национальные традиции, и эффективнейшая в мире научная организация труда, и удивительные, порой непостижимые для европейца психологические особенности японцев (вспомните способ созерцания красот Небесного моста!). И, вероятно, зрителю было бы крайне интересно узнать и об этих специфических чертах, характеризующих современную Японию.

Надо сказать, что вообще в показе и интерпретации многих специфически японских явлений авторы не всегда убедительны. Досадно, ибо это не только интересно с познавательной точки зрения, но и важно для глубокого и серьезного понимания тех проблем, которые заслуженно стоят в центре внимания авторов фильма.

Характерен один пример — речь идет об интерпретации, казалось бы, малозначительного факта. Сад камней. Да, да, есть в Японии такой сад — в нем только камни. Приходят туда люди и подолгу молча сидят и, не шелохнувшись, просто смотрят на гальку, которой усыпана земля. На этих планах звучит текст: «У японцев особая любовь к камням. Сад без камней — не сад. Есть специальные магазины камней. Камни — это природа, из них состоял первозданный мир».

А вот еще одно описание того же сада — из книги В. Зорина «Мистеры миллиарды»: «...Его называют каменным, или философическим садом. Когда-то в каменный сад приходили для того, чтобы, созерцая камни, настроив себя на философско-фаталистский лад, размышляя о безбрежности моря жизни, о бесконечности вселенной, уверовать в бренность земных желаний и обрести душевное равновесие и блаженство, именуемое буддийскими бонзами нирваной.

Вряд ли большинство сегодняшних посетителей каменного сада, а это те же самые японцы, которые поражают мир размахом и совершенством своей промышленной машины, приходят сюда, чтобы найти путь в нирвану. Большинство японцев ведет нелегкую борьбу за хлеб насущный, у них достаточно бед и невзгод, и все же они испытывают склонность, оторвавшись от повседневной суеты, остаться наедине с собой, принять, если хотите, интеллектуальную ванну. Иными словами, дело в богатстве и сложности духовной жизни современного японца. Отсюда жизненность по сей день древнего каменного сада».

Читатель без всякого резюме поймет, о чем идет речь...

Нельзя не обратить внимания и на отдельные случаи небрежности в формулировке не столь уж сложных истин и концепций, а случаи такие в фильме, к сожалению, встречаются. Думаю, что вполне достаточным будет следующий пример: «Произвести товар — значит импортировать сырье, выпустить продукцию, продать ее, выстояв в конкурентной схватке, да еще положить в карман прибыль». Не думаю, чтобы авторы всерьез считали, что п р о д а т ь продукцию, в ы с т о я т ь в конкурентной схватке и п о л о ж и т ь в карман прибыль — составные части процесса п р о и з в о д с т в а т о в а р а.

Убедительно рассказывает экран о том, в чьих руках сосредоточивается львиная доля национальных богатств Японии, в чьих интересах проводится внутренняя политика. Роскошные особняки и внушительных размеров (это в Японии-то!) участки, кондиционеры, секретари, садовники и слуги — не новые, но от этого не менее убедительные аксессуары быта толстосумов. Стеклянные небоскребы и ультрасовременные атрибуты сервиса лишь подчеркивают ужасающее убожество жилищ подавляющего большинства японцев.

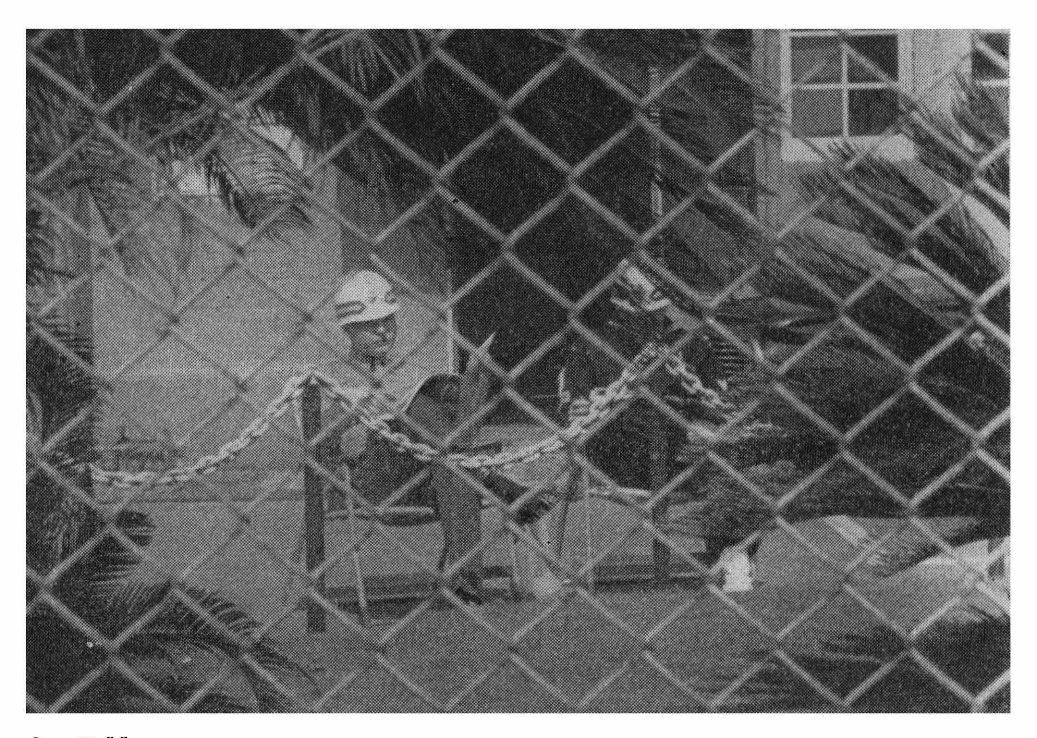


«Око Тайфуна»

Трудно представить себе более убедительные и более страшные кадры, чем те, что рассказывают о токийских трущобах, в которых ютятся рабочие и мелкие служащие самого большого города мира. Когда экран переносит зрителя в «квартиру» под железнодорожным мостом, где ежеминутно дрожат стены, качаются подвешенные к потолку предметы и, как смертельный озноб, пронизывает все и всех вибрация от грохочущих над головой тяжелых составов, начинаешь ощущать, именно ощущать, ад современного капиталистического бытия. Такая безысходность и вместе с тем такая суровая правда в этом эпизоде! Не будь, кроме него, в фильме ничего о положении трудового люда, можно было бы с полным основанием говорить о чрезвычайно ярком решении важнейшей пропагандистской задачи. Необходимым обобщением полученной информации, естественным дополнением к тому, о чем рассказал экран, звучат слова диктора, что 80 процентов домов в Токио лишены канализации, представляют из себя трущобы, практически непригодные для жилья. Но в них приходится жить!..

Не менее убедительны и впечатляющи планы, которые показывают нередко первобытные условия труда японских крестьян. Земля — единственное богатство и вместе с тем вечное проклятье крестьянина. И естественным логическим продолжением запомнившегося на всю жизнь «Голого острова» Кането Синдо звучат для меня кадры Ю. Монгловского и В. Ходякова...

Еще одна тема фильма — классовые битвы и американская оккупация Японии. Одно здесь неразрывно связано с другим. Присутствие американских войск, американское влияние на внешнюю и внутрен-



«Око Тайфуна»

нюю политику Японии, согласованные с Соединенными Штатами планы развития военно-промышленного комплекса и милитаризации Японии — все это самым непосредственным образом отражается на положении рабочего класса и крестьянства страны.

Эпизоды, рассказывающие о весеннем выступлении трудящихся против политики монополий, против постоянно затягивающейся петли капиталистической эксплуатации, о мужественной и самоотверженной борьбе против присутствия американских атомных подлодок в японских портах, против военных баз, нацеленных в сторону Советского Союза, против социалистических стран Азии, можно отнести к числу наиболее удавшихся эпизодов фильма «Око Тайфуна». Хочется отметить, что они великолепно озвучены. Именно в этих эпизодах в наибольшей степени проявилось незаурядное мастерство звукооператора К. Никитина. Богатая фонограмма фильма — неотделимый элемент публицистического решения, важнейшее средство создания документального образа. «Око Тайфуна» — свидетельство безукоризненного владения К. Никитиным всеми «секретами» тонкого звукооператорского дела, сложной и многообразной звуковой палитрой окружающего нас мира.

Есть эпизод, на котором хотелось бы остановиться подробнее. На экране — прячущиеся за частой решеткой красивые коттеджи, хорошо одетые женщины с детьми, безмятежно нежащиеся на жарком южном солнышке. Эдакая современная пастораль! Это видимая снаружи часть военных баз ВВС Соединенных Штатов Америки. Америка на земле Японии. Точнее не Америка, а щупальца Пентагона, опутавшие небольшую территорию Японских остро-



«Око Тайфуна»

вов. Эта территория — всего лишь несколько процентов территории США. Но США умудрились даже здесь вырвать место для... 128 военных баз. Экран ведет острое публицистическое повествование о великой трагедии в жизни японского народа, о великом предательстве национальных интересов Японии со стороны ее империалистической верхушки.

...Мы только что с болью в сердце созерцали ужасающую нищету и примитивизм быта, характерные для большого числа японских тружеников — и вот... подстриженные лужайки, клубы, кинотеатры, торговые центры. «...Все для того, чтобы жилось хорошо на базах». Вот как, оказывается, нагл, откровенно, бесстыдно циничен империализм, распоряжающийся судьбами японцев. И как бесконечно повторяющееся напоминание о грозной опасности, нависшей над страной, ежеминутно разрывают воздух проносящиеся над головой реактивные бомбардировщики.

Но мужественно и настойчиво борются со своей «судьбой» трудящиеся Японии, и экран убеждает зрителя: будущее — за подлинными хозяевами этой страны!

День «открытых дверей» на американской базе с удивительной по степени пошлости сценой бесплатной раздачи сосисок местным жителям, приглашенным «в гости» к оккупантам,— этот эпизод становится в один ряд с лучшими публицистическими удачами, разоблачающими ханжескую мораль, лицемерие и преступную сущность американской военщины.

«Тревожный набат Хиросимы зовет бороться, бороться, чтобы прошлое не повторилось»,— говорят авторы фильма, и хочется верить в то, что так и будет...

Япония — сосед нашей страны. Тема эта была заявлена в самом начале. К ней воз-

вращаются авторы и в заключительной части картины. Однако именно эта, важнейшая, близко волнующая каждого советского зрителя тема не очень убедительно, мне кажется, решена в работе Б. Чехонина, Ю. Монгловского и В. Ходякова. О чем говорит в этом плане экран? О проводах теплохода в порту Йокогамы, о занятиях в классе русского языка в отделении общества «Япония — СССР». Кроме того, на экране мы видим говорящего миллиардера Сигэо Нагано, речь которого не переводится, а излагается диктором: «Его концерн закупает у нас каменный уголь и лес. Наиболее трезвые бизнесмены видят: торговля с Советским Союзом — выгодна. Рядом Сибирь, богатая полезными ископаемыми. Перспективы торговли хорошие. Надо развивать добрососедство!»

Вот и все! Правда, разделу, посвященному теме советско-японских отношений и связей, предшествует эпизод, который знакомит зрителя с Рё Накахира — журналистом из «Асахи», который в 1920 году отправился в трудное путешествие в Советскую Россию и беседовал с Лениным. Но этот эпизод, дорогой для советских людей в качестве еще одного живого воспоминания об Ильиче, стоит в фильме особняком.

А ведь проблема отношений между нашими двумя странами — одна из ключевых внешнеполитических проблем как для Советского Союза, так и для Японии. Страна, превращенная в своего рода авианосец американского империализма, нацеленный против нашей страны и других социалистических стран,— такова сегодняшняя Япония. Страна, являющаяся естественным торговым партнером Советского Союза,— и это Япония. Страна, правящие круги которой под давлением демократических сил все в большей степени осознают необходимость развивать взаимовыгодные отношения с нами,— это тоже современная Япония. Страна, правящие круги которой одновременно идут по скользкому пути гонки вооружений и неизмеримо осложняют, таким образом, перспективы развития добрососедских отношений с СССР,— и это Япония. Страна, в которой существуют сотни организаций, проявляющих живейший интерес к науке, культуре, искусству нашей страны,— Япония. Страна, в которой живут, борются, работают тысячи друзей нашей страны,— и это Япония. Страна, в которую приезжают ежегодно многочисленные советские туристы, художественные коллективы, делегации ученых, инженеров, крупнейшие политические и государственные деятели,— это опять-таки Япония. Страна, из которой к нам приезжают ежегодно тысячи людей, в том числе сотни делегатов молодежных организаций на традиционные встречи с представителями советской молодежи в Иркутске,— и это Япония. Можно было бы продолжать в таком духе еще очень долго. Поэтому наивно и бедно звучат слова диктора: «Токийцы полюбили балет, москвичи — театр Кабуки. За короткий срок торговля увеличилась во много раз».

...Что делать, согласно традиции, критик приберегает громы и молнии под конец и начинает метать их в беззащитных авторов, когда они, казалось бы, уже могли облегченно вздохнуть. Придется и мне последовать традиции. Но, уважаемые авторы, моя статья по заслугам закончится «во здравие».

Итак, несколько громов и молний... Речь идет о тех эпизодах фильма, в которых так или иначе затрагивается прошлое Японии в его связи с настоящим. Еще в экспозиции говорится о том, что это страна, где тесно переплелись старое и новое. Тема эта чрезвычайно интересная, когда речь идет о Японии. Ибо нет, пожалуй, в мире другого народа, который с такой непостижимой скоростью смог отрешиться не только от многих законов и традиций прошлого, формировавшихся веками, но даже в чем-то от собственной психологии. От семейных законов — к фактической эмансипации, от психологии камикадзе — к массовому отрицанию войны, от обожествления императора — к такому, например, высказыванию одной из токийских газет:

«Необходимо подумать о том, не лучше ли было бы в связи с нынешним транспортным кризисом в Токио перенести императорскую резиденцию обратно в Киото и освободить место, которое занимает в настоящее время дворец, для общественных нужд».

Встречается ли зритель в фильме с фактами и явлениями, относящимися к этой теме? Встречается. Но, увы, для того лишь, чтобы зафиксировать в своем сознании факт вне всякой связи и с прошлым и с настоящим. Очень внушительный, например, эпизод, рассказывающий о музее камикадзе, никак не связан с той общественной психологией военно-феодальной Японии, которая проникала еще три десятилетия назад во все области жизни великого народа. Далее — запоминаются кадры, показывающие «явление» народу августейшей семьи. Диктор сообщает о том, что ныне император — всего лишь символ нации, но людям, родившимся даже в предвоенные годы, этот символ ничего не говорит. Отношение не только народа, но и государства к микадо — от обожествления до снисходительного любопытства и рассуждений о желательности перенесения дворца, чтоб он не мешал движению транспорта,— путь, который Япония прошла за несколько лет, путь, по которому, скажем, просвещенная европейская великая держава Англия идет уже несколько веков и никак не может его пройти (попробовал бы кто-нибудь заикнуться о перенесении из Букингемского дворца резиденции королей Великобритании!..).

...Серьезная большая работа всегда вызывает много мыслей — в этом и проявляется ее высокое качество. «Око Тайфуна» — именно такая работа. И если я счел необходимым высказать авторам ряд претензий и сомнений, то лишь потому, что в полной мере оцениваю выдающиеся достоинства их работы и свидетельствую им свое большое уважение.

Л. Гуревич

Три монолога о вечном

«Высшее назначение математики состоит в том, чтобы находить скрытый порядок в хаосе, который нас окружает». Эта известная мысль основателя кибернетики Норберта Винера, мне кажется, имеет прямое отношение и к научно-популярному кино. Действительно, вносит ли картина стройность в систему представлений о мире, к которой так стремится сегодняшний человек? Высокую миссию «кинопросветительства» трудно переоценить.

Работы, о которых пойдет речь, полны живости, игры ума, тонкости монтажных построений. Оружием кинематографа их авторы владеют достаточно умело, но, что важнее, они умеют нестандартно думать по поводу общеизвестных истин.

Выбранный материал располагает к размышлениям, если хотите, к попытке вынести на экран категории философские, исторические, гносеологические. В. Ар-

---

«МАСШТАБЫ». Автор сценария и режиссер В. Архангельский. Оператор Е. Небылицкий. Звукооператор А. Камионский. «Центрнаучфильм», 1968.

«БУКВА И ДУХ». Автор сценария и режиссер А. Гастев. Оператор Н. Зотов. Композитор М. Марутаев. Звукооператор Н. Рогинская. «Центрнаучфильм», 1969.

«ЖАР ХОЛОДНЫХ ЧИСЛ...» Автор сценария В. Матлин. Режиссер В. Цукерман. Оператор Д. Масуренков. Художник Ю. Холин. Композитор Д. Михайлов. Звукооператор Н. Рогинская. «Центрнаучфильм», 1969.

хангельского в «Масштабах» интересует научный феномен масштаба, рассмотрение его роли в познании мира, А. Гастев в фильме «Буква и дух» разбирает историю возникновения и эволюции письменности не столько ради нее самой, сколько как орудия человеческого прогресса. В. Матлин и В. Цукерман — авторы фильма «Жар холодных числ...» — не только напоминают о том, как пропитывает математика все сферы человеческого бытия, но и раздумывают о единстве мироздания. Как видите, предметы рассмотрения серьезны. Но осмысление мира происходит в этих лентах эмоционально, без ложной наукообразности.

Перед нами — монологи. Каждый фильм — монолог, адресованный к широкой аудитории. Это, однако, не мешает «говорящему» сохранять индивидуальность, избегать общих мест. Не случайно все фильмы «авторские». В. Архангельский, не удовлетворившись авторством и режиссурой, стал триединым, выступая и в качестве диктора, — кстати, вполне органично. В ленте «Буква и дух» опытный сценарист А. Гастев дебютировал как режиссер: монолог трудно произносить вдвоем. Впрочем, правил без исключения, действительно, и здесь нет, что доказывают создатели фильма «Жар холодных числ...». Их дуэт обладает полной слитностью, и вся интонация повествования несомненно обнаруживает, что перед нами тоже монолог.

Да, перед нами ленты, родственные по духу. Но не забудем и о том, что отличает одну от другой. Ибо в каждой ленте монолог звучит по-своему. «Лично» — как раз и означает, что перед нами разные личности.

Опытный мастер Виктор Архангельский с завидной преданностью сохраняет на своих работах найденный когда-то вензель «Клуб интересных проблем». Но, к сожалению (и об этом уже писалось не раз!), дух проблемности потихоньку исчезает из счастливо найденной серии. Нет, по существу, никакой проблемности и в «Масштабах». Мне кажется, любая проблема выражается в столкновении противодействующих сил, в конфликте суждений, точек зрения. Так бывало в прежних фильмах Архангельского. На сей раз дилемма, как ее формулирует автор, заключается в «выборе между созерцанием и преодолением» в познании мира. Но согласитесь, что дилемма эта наукой давно решена, и вряд ли кому сегодня приходит в голову избегать познания мира, удовлетворяясь его созерцанием. Кто же внутренние оппоненты автора фильма?..

Эссе Архангельского напоминает вольное философствование на лоне природы, ничем не ограничиваемый поток рассуждений вокруг избранной темы. Тема эта — масштаб. Причем прежде всего — привычный, линейный масштаб. С легкостью автор находит изобретательное киновыражение для чудес масштаба. Он не боится любых условностей в поисках наглядного и убедительного выражения мысли. Вот каменистая скала, «кусок» пейзажа. И тут же, возле нее, по воле автора возникает переносной киноэкран, а на нем — изображение той же скалы, уменьшенное во много раз: чем не иллюстрация масштаба? По случаю здесь же пролегает линия телеграфных проводов, и мгновенно возникает повод, чтобы поговорить о мнимой простоте обычной линии... Ибо измените масштаб — и вот, пожалуйста, перед вами не линия, а система линий; но это всего лишь многократно увеличенная бороздка патефонной пластинки, а вот и оркестр, записанный на этой пластинке, — трубач, ударник, скрипка, — а вот и борозда на земле, а рядом лужица — давайте укрупним; в ней — инфузория, а у инфузории тоже все не просто... И т. д. и т. п. Вы уловили стиль и ритм фильма? Да, так он и строится, как бы непроизвольно сцепляя разнородный материал, вытягивая нить авторских рассуждений. Архангельский изобретательно наносит шкалу масштабов на рамку кадра, и тут же целая солнечная система возникает перед нами на клочке побережья: Солнце-мячик, Земля — булавочная головка. А вот Земля — камень в пять килограммов.

Тогда вес ее морей и океанов — это вес воды в бутылке, а вес всего живого на планете — почтовая марка, падающая рядом с бутылкой. Вот эта засверкавшая в траве точка — Марс, в пятидесяти метрах — Юпитер, дальше солнечный зайчик — Уран... Интересно? А хотите, изменим масштаб иначе — укрупним предметы. И вот уже не берег, а его кусочек, вот трава, теперь — еще крупнее трава, песчинка, лезвие бритвы, микробы, вирусы, наконец элементарные частицы — стоп!..

Очарованный всемогуществом сегодняшнего кинематографа, Архангельский, забавляясь, играет масштабами, чуть кокетничая, пробует аттракцион за аттракционом, не смущаясь тем, что многие из них, собственно, вовсе «не по делу» — простите мне этот вульгаризм. Вот посмотрите: оказывается, если инфузорию некоторое время подвергать воздействию электротока, она «запоминает» это и затем избегает поля воздействия тока; если кошка слышит собачий лай, то подушечки ее лап увлажняются от страха (подушечки — крупным планом), электрическая цепь замыкается, звенит звонок. Интересно?

Ну, конечно же, интересно. Да мало ли в мире интересных вещей, особенно если о них рассказывает наблюдательный и талантливый человек. Но я-то ведь хочу про масштабы услышать, с ними-то как? А вот так: «О чем звонит звонок? — задает вопрос ведущий. — О нашем несложном забавном опыте или о нашей способности создавать искусственные системы из чутких подушечек лапы, из рефлектирующего мозга, действующего организма, а еще из механики звонка, электроники, магнитофона — настоящее сцепление масштабов... Итак... из линейного масштаба мы перешли в масштаб сознания, в масштаб мысли (?). В освоении масштаба проявляется выбор между только созерцанием и преодолением, проявляется принципиальное отношение к миру, как к познаваемому, а к познанию, как к долгу человеческому».

Честное слово, с помощью подобных словесных вольтов можно смело включать в картину что угодно. Да и что за мнимый парадокс: забавный опыт или способность создавать системы? И то и другое. «Забавный опыт» отнюдь не нечто менее масштабное, чем «система»,— это просто разные наименования одного и того же. А весь дикторский пассаж — не больше чем оправдание неограниченной свободы построений. Ведь тут же, забыв о масштабе мысли, автор множит примеры линейного масштаба.

Нетрудно увидеть в этом примере и другую особенность монолога Виктора Архангельского: его некоторую выспренность в сочетании с беглыми перебросками от темы к теме. Вот он поиграл с перспективой, в изящной форме рассказал о ее свойствах, понаблюдал за садящимся Солнцем. А вот — от лукавого — взял да сопоставил новенький, блестящий автомобиль с кучей деталей, свалкой металлолома. И готов новый софизм: «в каждой детали... заключены знания, замыслы, умение ума и рук — ведь вот как можно расширить скромный смысл этих железок, согласно которому они являются металлоломом».

Можно расширить и так. Можно и шире. Но что в этом нового и существенного? Пусть простит меня автор — не похоже ли это на раздумья Манилова? Не мелок ли повод для глубокомыслия? Разве это имел в виду Архангельский, когда обещал в аннотации к фильму «рассмотрение предмета познания как структуры» (?).

Там же, где автор не тщится казаться глубокомысленным, где он ищет увлекательное не за пределами своего материала, а именно в нем,— там к нему приходит удача. Последовательным укрупнением объектов он настолько приближается к инфузории, что видно лишь ядро клетки. Пытаясь разглядеть очертания бухты на карте, объектив уже разглядывает не контур берега, а ворсинки бумаги — но бухты нет. Автор точно объясняет: «При укрупнении нарушаются связи между видимым и целым... нарастает степень бессвязности восприятия». А вот и вывод: «Если бы

одни из нас были обречены изучать Землю с птичьего полета, а другие с Земли, через трубку, свернутую из газеты, как бы мы договорились о том, что есть что? Мы должны шагать из масштаба в масштаб в том случае, если не бессвязный лепет о мире — наша цель». Тут все стройно и логично, даже изыски лексики не замутняют мысли.

Много ли таких эпизодов на двадцать минут картины? Немало. И вообще ее отмечает истинное тяготение к размышлению, вера в неисчерпаемые глубины мироздания и вера в возможность человеческого разума постичь их. Картине свойственна полная авторская свобода, непринужденность приемов, монтажных ходов. Она словно вся выговорена на одном дыхании. Но в этой непринужденности заложены одновременно и все ее промахи...

Пафос фильма направлен против благополучного созерцательства, в защиту неудовлетворенной жажды познания. А высказано это словно бы на отдохновенном пикнике, когда мысль блуждает вольготно, повинуясь случайной ассоциации, предмету, попавшему в поле зрения. Посидеть да порассуждать... Где предмет полегче — там слово погромче, оно вывезет... Естественно, при таком подходе фильм не всегда вносит порядок в представление о мире. Не случайно автор картины рекомендует в аннотации «лицам, ответственным за показ, предварительно посмотреть фильм, чтобы быть готовыми расшифровать (!) некоторые положения...» Не правда ли, странно? Ну а что если ответственное за показ лицо тоже не разгадает «некоторых положений»? Обращаться на «Центрнаучфильм»?..

В отличие от В. Архангельского Алексей Гастев избирает для своего монолога «кафедру».

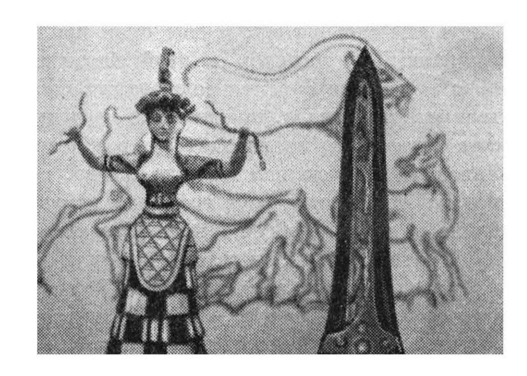
Его речь блестяща, дикторский текст читается как самостоятельное эссе, слова выбраны точно, обороты изящны. Архангельский беседует, его интонация разговорна, несмотря на тяжесть отдельных периодов. Гастев говорит поставленным голосом, и его речь тщательно отшлифована. В ее легкости ощущаешь предшествующий недюжинный труд. Впрочем, речь — стихия Гастева. Многолетний опыт сценариста и автора текстов не изменил ему и на сей раз. Но если автор А. Гастев зачастую писал для режиссеров тексты витиеватые, усложненные, то для режиссера А. Гастева он, к собственной удаче, нашел слова простые.

Режиссерский дебют автора, надо сказать, выглядит скромнее. Я имею в виду прежде всего характер изображения в картине, ее монтажные достоинства. Понятное дело, всякое механическое отделение этой фактуры от текста принципиально не верно. Но в нашем особом случае оно возможно.

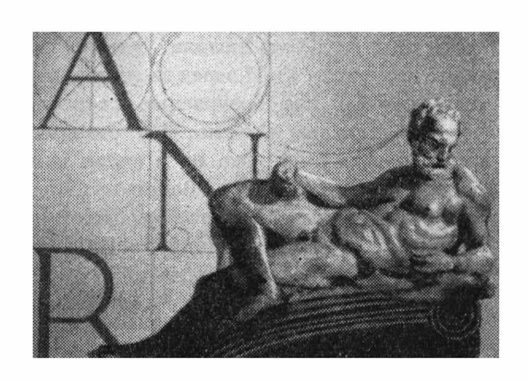
Фильм «Буква и дух» посвящен истории зарождения письменности. Он прослеживает путь от наскальных изображений, через знаки, к иероглифам Древнего Египта и далее к финикийской азбуке, на смену которой пришел наконец греческий алфавит. Эту занимательную тему фильм раскрывает интересно и свежо. Но авторский замысел не умещается, вернее сказать, не исчерпывается историческим экскурсом. Автора волнует и эстетическая сторона процесса. Он рассказывает, как беднеет и схематизируется изображение, как только им начинают выражать понятие, а не конкретность. Он говорит о том, как в мире египтян «каждая вещь стремилась застыть иероглифом», как живое «выпрямлялось в знак» и как «древо жизни неуклонно теряло листы». О «пастухах и пиратах благословенного острова Крит» (обратите внимание на лексику — она одновременно точна и нарядна!) он рассказывает, как о людях, «не желавших превращать вещь в иероглиф и искавших удобного случая сбросить вериги иероглифической письменности».

К слову сказать, тут с уважаемым автором можно и поспорить. Помнится, у Анатоля Франса есть рассказ, как тот самый финикийский царь Кадм, о котором говорит Гастев, почитал главным достоинством своей азбуки быстроту и удобство в торго-









«Буква и дух». От наскальных рисунков через сплетения иероглифов к ясным и всеобъемлющим контурам печатных литер — путь человеческого разума

вых операциях. Египетская же иероглифика несла в себе поэзию художнического отображения мира. Впрочем, автор фильма «Буква и дух» полагает, что расцвет искусства обозначился именно с момента отделения образа от знака, изображения от буквы. И с этим можно спорить. Но такова индивидуальная точка зрения автора, он умело доказывает ее, и это, конечно, право фильма. Ибо далеко не каждый научно-популярный фильм отмечен «лица необщим выраженьем».

Итак в руках — точнее сказать «в устах» — А. Гастева история возникновения алфавита становится еще и пристрастным размышлением о путях развития разума. «Кафедра» — это скорее относится к интонации его речи; сама же форма фильма — образный, личный, ассоциативный и разветвленный монолог. В поисках образности Гастев-режиссер как раз и совершает, на мой взгляд, промахи. Пытаясь показать рождение иероглифа из схематизируемой натуры, он снимает обнаженную натурщицу, заставляя ее принимать нелепо стилизованные позы египетских рельефов. Объясняя метафоричность иероглифа, он снимает крупно карандаш, сурьмящий веки: иероглиф «красивый». Вкус изменяет автору, он проявляет странную невзыскательность к изображению. Фотографии и «живое» кино, кадры фильмотеки и имитации древних рисунков — все монтируется произвольно, порождая разнородность стилистики. Культура изображения резко отстает от культуры слова: на сей раз не хватает и точности и изобретательности.

Есть, на мой взгляд, и еще один принципиальный недостаток в этой картине: автор не считается с возможностями собственного материала, произвольно перегружает фильм. Это происходит со всей очевидностью в последнем эпизоде, когда, по сути, действие закончено: греческая азбука родилась, и принципы ее объяснены. «Буква» состоялась. А «дух»? Вот тут-то А. Гастев, словно спохватившись, совершает словесный поворот: «...Алфавит взял на себя заботу об умозрениях, предоставив искусству смеяться и плакать, любить и страдать... Тем не менее мера уважения к букве всегда определяла настоящий творческий дух...» (?) И вслед за этим экран обрушивает на нас прекрасные творения искусства Эллады и Рима. Но сознание зрителя практически уже не в силах связать их с ролью алфавита. Воистину, «где ворота, а где дом»? Точное изображение не найдено, и напрасно дикторский текст спешит доказывать, что римский портрет или скульптура барокко были бы невозможны без Аристотеля, Ньютона, Декарта! Право слово, трудно понять связь Ньютона и барокко... А еще надо «иметь в уме» авторское соображение, что уж эти-то мыслители не родились бы без буквы! Стало быть — в букве все начала. Так что ли?..

Конечно, не так. И сам Гастев знает не хуже меня, что не так. Но куда-то торопится, не терпится ему провозгласить финал и пусть несколько выспренно, но зато «красиво» возвысить фильм, удалить его от «низкого жанра».

А фильму вовсе не нужны нелепые котурны. Они губят его цельность. «Красное словцо», между прочим, тоже не воробей. Когда оно слетает (и записывается на магнитофон)— ловить поздно. Вот и рождаются перлы вроде следующего текста, сопровождающего драпировки и торсы дискоболов и борцов: «Чтобы так чувствовать... каждую мышцу, необходима суровая тренировка мысли в абстракциях» (?). Комментарии, как говорится, излишни.

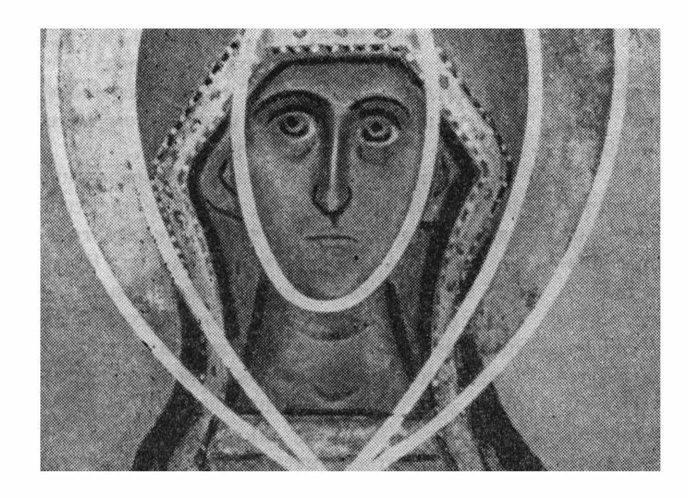
Тем не менее фильм «Буква и дух» оставляет впечатление свежести, оригинального ума, не плоского взгляда на предмет. У него отличный темп, энергия мысли, перелитая в энергию слова, влечет его, и с фильмом расстаешься не уставшим, в чем-то убежденным, а в чем-то нет, но заинтересованным и благодарным. В хаосе, «который нас окружает», он успешно расчищает свой участок. Спасибо ему. Но мои симпатии, как в доброй сказке, отданы третьему из троицы, последнему фильму.

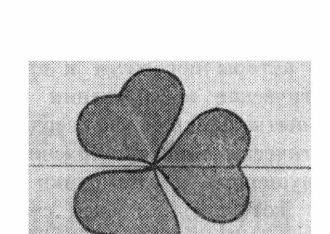
Третий монолог произносит (разумеется, за кадром) Учитель. Вот так, как если бы перед ним десять-пятнадцать ребят, и классная комната небольшая, и ребята все славные, близкие. Десять лет он их знает, в разум их верит, может говорить именно так — доверительно и ясно. Много слов тратить не надо, разжевывать не требуется. Четко и просто, как требует его предмет — Математика. Именно с большой буквы.

Так и разговаривает диктор, выбранный режиссером В. Цукерманом, так и произносит он текст автора В. Матлина. Но еще и как свой собственный, только что рожденный: неторопливо и с хрипотцой, выдающей возраст.

Суховатый и корректный строй картины «Жар холодных чисел...» и впрямь сродни ее предмету. Тут даже не адекватность — слияние формы и темы. О математике рассказывают художники, постигшие дух математики. Фильм разделен — как строгий математический манускрипт — на четкие главки: «Числа и природа»; «Числа и красота»; «Числа и люди». Каждая главка — как теорема. Посылка. Примеры. Доказательство. Итог. Итог — почти всегда точная и емкая цитата из какого-либо великого математика. Минимум пояснений, толкований. Чистота, строгость.

Конечно, я утрирую. Заметьте разницу: фильм сделан не математиками, а художниками, проникшимися математикой. А художник, как известно, система, трудно нормируемая, не всегда логичная. Есть срывы логики и в ткани этого фильма. Но о срывах потом, сначала о точности и ясности.





«Жар холодных числ...» Миром природы, миром красоты правят числа — в них скрыты секреты гармонии

«Миром правят числа»,— заявляет фильм вслед за пифагорейцами. У кого хватит юмора, тот сам внесет поправку на эту безапелляционность. А фильму не до того. Он доказывает свою правоту. Вот, видите стога в поле? Обратите внимание на красоту и целесообразность их чередования. Сами обратите, мы подсказывать не будем. А вот на том же лугу травинка с цветком — кислица. Поместим ее в сетку координат. Оказывается, контур цветка кислицы точь-в-точь похож на график зависимости силы тока от его напряжения в трехэлектродной радиолампе. Забавно? Но смотрите! Обвал в горах. А рядом — не менее грозный процесс: деление раковых клеток. Оказывается, они описываются вот этой одной и той же формулой. Это уже не забавно, а насущно необходимо. И резюме: «Математика есть искусство давать одно и то же имя различным вещам»,— говорил французский математик Анри Пуанкаре».

Согласитесь, что это изящно и строго. Согласитесь, что без лишних слов за этой системой кадров встает стройная философская концепция единства материального мира.

Так, по существу, выстроен весь фильм. Рассказывая о красоте, он ненавязчиво — без слов — прокладывает закономерные математические кривые по контурам византийских икон. Он открывает секрет гармонии архитектурных созданий в определенной пропорции их членений. Египетские храмы и Парфенон, церковь Покрова на Нерли и собор в Коломенском... Иные времена, иная красота, иные пропорции. Но всегда пленительная гармония. Точно так же — в звуках оркестра: вот гармоничный аккорд, а вот диссонанс. Тут же числовое доказательство. И итог: «Красота — это то, отчего пробуждается в уме идея соотношений» (Дидро).

Нет, авторы не прячутся за цитаты. Но они по-настоящему рациональны. Ибо если опыт столетий отлился в афоризмы — удастся ли нам придумать нечто подобное? А в ладу фильма нужен именно афоризм — рассусоливания он не потерпит. И потом — зачем слово, когда в кино правит балом изображение? Режиссер понимает это. В отличие от «Буквы и духа» примат изображения ощутим, и это хорошее изображение. Во-первых, оно красиво; во-вторых, изобретательно. Мультипликации остроумны

и свежи, комбинированные кадры убедительны. Оператор Д. Масуренков и художник Ю. Холин вполне «несут ответственность» за успех картины. Из всех трех лент «Жар холодных чисел...» наиболее кинематографична.

А теперь о финале картины. Его третья главка «Числа и люди» не очень точно начинается с описания гармонии многообразных встречающихся в природе кристаллов. Но авторы переходят к иной теме: математические исследования работы сердца. Попытка найти законы сердцебиения, математически описать сердечный ритм и его нарушения. «Математики ищут законы, по которым приходит смерть». Сказано сурово. Тут ошибаться нельзя. И безошибочно выбрана фактура изображения, на котором звучит мысль. Это врачи и математики в клинике; в халатах, у приборов, над кардиограммами. Но видим мы их в... негативе, в цветном негативе. Поверьте, я не поклонник штукарства и трюков, но как здесь к месту это странное, глухое, потустороннее изображение! Как проста метафора: смерть — негатив жизни. Да и не в метафоре дело, а в этой тусклой нездешней, неземной гамме. И дальше фактура не сбивается: палата, больная девушка с глазами, обращенными в вечность, какие-то приготовления... Белая простыня, горькое коричневое одеяло...

А где же «срыв»? Вот он: после посылки нет доказательств, теорема вроде бы повисает в воздухе. Нет итоговой цитаты. Здание фильма накренилось. Нарушен строгий конструктивный принцип вещи в целом!

Правильно нарушен. Вместо цитаты авторы показывают несколько фотографий. На них математик. Михаил Львович Цейтлин. Не старый еще человек, вроде бы ничем не примечательный, просто доктор физико-математических наук.

Предоставим слово авторам: «Он был в числе тех, кто привел математику на помощь сердцу. Но его собственное сердце не выдержало нагрузки... Он умер в 39 лет... В конце нашего разговора о холодных числах хотелось заглянуть в лицо человеку. Ведь жар холодных числ, в конечном счете, это жар человеческих сердец...»

...В благородном и высоком завершении фильма мне видится не только конкретная удача этих авторов. О таком финале трудно говорить — счастливая находка. Какое уж тут счастье — смерть человека... Но по искусству — именно по искусству, а не по ремеслу — это определено единственно и непреложно. Тут и боль, и высота, и поэзия. А главное — парадокс! — с этой смертью в картину пришла жизнь. Да, да — без этого изысканному изяществу фильма не хватало дыхания жизни, как, впрочем, не хватает его зачастую всему научно-популярному кинематографу.

Кстати сказать, Виктор Архангельский был одним из тех, кто пробивал эту брешь. Его «Битву в Миорах» отличал заряд человечности, высокий градус волнения, которое так редко посещает фильмы этого жанра. Научно-популярному кинематографу необходимо решительней выходить из колбы анемичных, чисто логических построений к волнующим образам жизни. В этом смысле понятие «жар холодных числ» с полным правом может быть отнесено к сути творчества кинематографиста-популяризатора. Находить жар в житейских сопряжениях любой, самой отдаленной, самой академичной научной проблемы, что и говорить,— задача не из легких. Но ведь ее возможно решить — одноименный фильм тому доказательство.

Формула Винера, призывающая находить скрытый порядок в хаосе мира, умалчивает об эмоциональной стороне проблемы. Это и понятно: она адресована к науке, не к искусству. Но, в сущности, призвание художника состоит в том же. Только его поиски гармонии немыслимы без жара сердца. Кинематографист, работающий на стыке науки и искусства, не может забывать об этом.

Приглашение к спору

М. Блейман

Архаисты или новаторы?

Было время, когда теоретические манифесты предшествовали почти любой кинематографической новации. «Монтаж аттракционов» был написан режиссером, еще не поставившим «Броненосец «Потемкин». Программные изыскания Л. Кулешова, декларации групп ФЭКС (Г. Козинцев, Л. Трауберг) или КЭМ (Ф. Эрмлер, Э. Иогансон) были опубликованы до того, как их авторы поставили свои первые действительно новаторские фильмы.

Теперь поиски реализуют без деклараций. Однако это не значит, что поэтика новаторских произведений случайна и бессистемна. Невысказанная теория не перестает быть теорией, хотя она реализуется только в творческой практике. Просто ее труднее обнаружить.

Так вот, в нашем искусстве возникло новое творческое направление или, если угодно, «школа». Она существует, несмотря на то, что между ее приверженцами нет ни огранизационных, ни даже территориальных связей. Она существует, несмотря на то, что единомышленники не сговаривались об общих творческих позициях, несмотря на то, что у них нет «вождя», полнее и последовательнее других реализовавшего общие взгляды. «Школа» существует, так сказать, «анонимно», без наименования, без формулы творческих принципов. Существует, и все.

Об этой «школе» я и хочу написать. Об ее поэтике, о взглядах ее участников на природу искусства.

Должен сказать, что спорить с талантливыми людьми не только интересно, но и приятно. Картины, поставленные сторонниками «школы», пусть не все, и серьезны и своеобразны. И, конечно, я вовсе не собираюсь учить их авторов ставить «правильные» фильмы. Не буду повторять и ставшее трюизмом утверждение, что художник имеет право на поиск, что он всегда что-то «открывает» в искусстве и тем самым создает искусство «неправильное», хотя бы потому, что оно «новое». Но это вовсе не значит, что критика должна быть всеядной и ограничиваться только распознанием этой новизны. Дело не в ее констатации, а в определении ее удач или неудач, в определении перспективы. А это уже обязывает к спору — о характере поиска, о стиле, о поэтике, о принципах реализации кинематографического образа.

Для этого прежде всего необходимо проанализировать фильмы. Нужно обнаружить в них не только различия, что нетрудно, когда речь идет о работах людей со сложившимися творческими индивиду-

альностями, но и сходство, черты единой поэтики, которые дают право, сгруппировав определенные явления, назвать их направлением, «школой».

●

Несколько лет назад наша критика была буквально ошеломлена появлением очень талантливой картины С. Параджанова и Ю. Ильенко «Тени забытых предков».

Напомню ее лаконичный сюжет. В гуцульской деревне растут мальчик и девочка. Они как бы предназначены друг для друга. Детская привязанность перерастает в юношескую любовь. Будет свадьба. Но накануне бракосочетания девушка гибнет. Юноша страдает. Покидает родную деревню, скитается, приходит обратно. Казалось бы, находит счастье с другой. Но забыть погибшую невесту он не в силах. Новая жена оказывается неверной ему. Он не выдерживает несчастья и умирает. Вот и все.

Несмотря на то, что фабула эта локальна, камерна, интимна, она оказалась до удивления емкой. В соответствии с замыслом М. Коцюбинского, повесть которого послужила литературной основой картины, ее авторы сосредоточили внимание не на перипетиях истории персонажей, не на исследовании их психологии, а на демонстрации среды, в которой происходит действие. В центре фильма не любовная катастрофа, не трагическая гибель героев, а образ жизнелюбивого, талантливого народа, сохранившего национальное своеобразие вопреки жестоким историческим обстоятельствам, вопреки вековому угнетению его австрийскими колонизаторами. Сосредоточив внимание на удивительных обычаях гуцулов, на их верованиях, празднествах и обрядах, С. Параджанов и Ю. Ильенко создали драгоценный образ народного бессмертия. При внешней своей простоте этот образ возник из сложного контрапункта — фабула фильма трагична, общий его характер ярок и жизнелюбив.

Щедрая красочность (к сожалению, не всегда верного вкуса), пристрастие к сочной этнографической детали в этом фильме не самоцель. То, что в нем сознательно лишены глубины характеристики персонажей, сознательно упрощен сюжет, было необходимо для замысла. Судьба героев стала только предлогом, только поводом для создания образа народной жизни в самых ее ярких, самых «карнавальных», как сказал бы М. Бахтин, формах.

Подчеркнутая «пластичность» фильма, сосредоточение на зрелищных характеристиках также были органичны для замысла. Именно поэтому авторы «Теней забытых предков» как бы «обошли» речевой, диалогический компонент фильма. Дело не в том, что герои молчаливы, и не в том, что ситуации прозрачно ясны и не требуют информационного комментария. Авторы фильма устранили речь как смысловой компонент, сделали из нее только элемент поведения персонажей. Речь оказалась призванной в лучшем случае подчеркнуть ритмы «немого» действия, создать его звуковую среду. Характерно, что в соответствии с замыслом режиссуры диалог не был переведен, хотя и изобиловал диалектизмами, непонятными иногда даже украинскому зрителю.

Сказанное выше вовсе не запоздалая рецензия на уже «старый» фильм. Мне нужно определить основные принципы строения «Теней забытых предков», определить своеобычные черты поэтики этой картины.

Они — в лаконизме сюжета, в усечении психологических характеристик, в выделении этнографических, фольклорных, экзотических мотивов, в концентрации основного внимания на зрелищных компонентах кинематографа, в пренебрежении диалогом и вообще речевой выразительностью.

Заметим, что в фильме проявлены некоторые черты поэтики притчи, с ее лаконизмом, нравоучительностью, определенностью морали. Правда, здесь я немного забегаю вперед. Поэтика эта возникает в «Тенях забытых предков» только в зачаточном состоянии; зная будущее развитие стиля, наличие ее еще трудно предположить. Но тем не менее она есть, и это важно подчеркнуть.

●

Может быть, «Тени забытых предков» оказались истоком творческого направления, «школы»? Соблазнительно думать, что это так, хотя история прихотлива, и причины и следствия никогда не выстраиваются в затылок друг другу. Во всяком случае, принципы строения этого фильма нашли своих последователей.

Дипломный сценарий слушателя Высших сценарных курсов В. Говяды «Лишний хлеб», исполненный наблюдательности, подлинного лиризма, внимания к живым человеческим чувствам, был поставлен самим автором. Режиссерский дебют оказался неудачным. Произошло это не только потому, что у автора фильма не хватило живописной культуры и режиссерского мастерства. Неудача была предопределена методом воплощения сценарного замысла.

Анекдот сценария прост. Украинское село. Парень и девушка любят друг друга. Он опаздывает на свидание, она его ищет и обнаруживает, что он сгружает у своей избы мешки с зерном. Она осведомляется о происхождении хлеба. Он — колхозный шофер—отговаривается, что не успел сдать хлеб на базу. Она предлагает сделать это немедленно и решает ехать вместе с ним. В дороге выясняется, что это хлеб не колхозный, что он «лишний» (отсюда название фильма), что он не учтен и, следовательно, никому не принадлежит. Девушка не может поверить в возможность существования «лишнего» хлеба, обвиняет жениха в преступлении, требует, чтобы он в нем сознался. Конфликт постепенно разрастается, становится драмой, существо которой в том, что любовь несовместима с недоверием к любимому человеку. Девушка начинает понимать, что любви больше нет.

Даже из схематического изложения ясно, что интерес сценария не в парадоксальной ситуации, не в фабульных перипетиях. Образ героини, а вместе с ним образ фильма в целом могли вырасти только из внимания к душевной жизни персонажей, из подробной фиксации нарастания внутреннего конфликта, из скрупулезного накапливания деталей эволюции, движения чувств. Именно в динамике чувств существо замысла этого фильма.

Но режиссер В. Говяда избрал другой стиль, другую манеру для воплощения своего же сценарного замысла. Он свел «движение характеров» к «состояниям персонажей», возникавшим в результате сюжетных перипетий. Актеры должны были зафиксировать уже определившиеся состояния, играть не переходы от одного качества к другому, а изображать данность. Сюжет таким образом как бы отделился от характеров, оказался вне их. Режиссер, очевидно, думал, что благодаря этому персонажи фильма станут крупнее и выразительнее, что конкретная история одной девушки и одного парня станет выражением таких, скажем, понятий, как честность и бесчестность, больше того — выражением добра и зла.

Казалось бы, против этого нельзя возражать. Но противостояние моральных категорий оборачивается трюизмом, если не будет раскрыто в жизненной, конкретной, неповторимой ситуации, в борьбе характеров, а не в борьбе абстракций.

Вольно или невольно режиссер свел живую реалистическую драматургию к абстрактной поэтике притчи. Сквозь историю живых человеческих судеб проглянула моральная схема. И вот абстрактная драматургия повлекла за собой и неподвижность изобразительного стиля.

Режиссер не учел того, что динамику чувств, проявления которой требовал сценарий, не способны выразить ни абстрактная символика, ни однозначная, пусть сама по себе и впечатляющая «картинность». Живопись, гравюра, рисунок, могут зафиксировать любое чувство, любое состояние, но только в один, только в изолированный момент. Порыв в живописи — это застывший порыв, и движение может быть зафиксировано только в одном, пусть и крайнем драматическом выражении — таково, к примеру, движение опрокидывающего солонку Иуды в «Тайной вечере». Но динамика чувств, нарастание страха

Иуды, услышавшего слова Иисуса о предателе, который находится среди апостолов, недоступно для изображения в живописи, даже такой совершенной, как искусство Леонардо да Винчи.

В. Говяда-режиссер не понял В. Говяду-сценариста. На экране оказались статические картины — иногда мастерские, а иногда и невыразительные. Движение образов исчезло.

Если в «Тенях забытых предков» система строения образа соответствовала замыслу, то в «Лишнем хлебе» резко противоречила ему. Лаконичный сюжет последнего фильма требовал не аллегоризма, не символизации, не назидательности и сухой прямоты притчи, а погружения в реальную жизнь, в ее конфликты, в ее динамику, которую никогда не удается свести к формуле без потерь.

Вот почему «Лишний хлеб» стал поражением талантливого автора. Беда в том, что он не нашел в себе сил обогатить стиль, поэтику школы. В его фильме искусство лишь воспроизводит чужие замыслы, чужую манеру. Стиль, одержавший победу в «Тенях забытых предков», оказался несостоятельным в «Лишнем хлебе». Так бывает всегда, когда автор обращается к чужим достижениям, к чужому методу, не ищет тех своих путей, которых требовал замысел. И неудачу не оправдывает, если так можно сказать, ее добросовестность, изначальный авторский поиск.

●

Каждое эстетическое движение накапливает не только успехи, но и неудачи и даже курьезы.

Фильм С. Самсонова и В. Капитановского «Арена», конечно, был задуман и поставлен самостоятельно, хотя в нем и можно найти несомненную общность с принципами стиля, найденного С. Параджановым. Это обнаруживается и в лаконизме сюжетной схемы, и в том, что картина лишена диалога, наконец, в том, что поставлена она в расчете на ошеломляющую зрелищную выразительность.

Вспомним содержание фильма. Арена цирка в пограничном городе. Представление. Внезапный разрыв фугасной бомбы. Это война. Обезумевшие от страха прекрасные кони уносят дрессировщицу из-под обломков здания, мчатся по городу, несутся по полям. Коней и их хозяйку захватывают фашистские солдаты и возвращают в цирк, куда оккупанты свозят артистов из всех стран Европы. Коней отдают дрессировщице-немке, их хозяйку заставляют работать в конюшне. Готовится цирковое представление. Но лошади отказываются повиноваться новой дрессировщице, они послушны только своей хозяйке. Та показывает цирковой «номер», в конце которого разворачивает красное знамя. И ее и коней убивают фашисты.

Нетрудно обнаружить, что в этом сюжете отсутствует какой бы то ни было замысел. Правда, в разработке отдельных ситуаций возникают то тема интернациональной солидарности, то антифашистские мотивы. Но в общей сюжетной концепции нет такой мысли, которая, хорошо или плохо, вела авторов «Теней забытых предков», «Лишнего хлеба». Наверное, поэтому сюжет фильма (который к тому же удивительно неправдоподобен) воспринимается, как пародия.

Зрительная выразительность трактуется авторами «Арены», как собрание аттракционов. Но это вовсе не те «аттракционы», которые в свое время были принципом поэтики Эйзенштейна. С. Самсонов и В. Капитановский попросту выстроили фильм, как скопление эффектных сцен. В их фильме все подчинено этим эффектам — эффектно цирковое представление, эффектны конские скачки, эффектен расстрел артистов на цирковой арене, эффектны взбунтовавшиеся кони.

Отсутствие текста в фильме мотивировано разноязычием персонажей. Цирковые актеры из разных стран вынуждены объясняться знаками.

«Арене» начисто чужды аскетизм и самоограничение фильма В. Говяды, осмысленная влюбленность в красочную этнографию

С. Параджанова. Фильм эклектичен, и в нем не поставлены сколько-нибудь новые проблемы новой для кинематографа поэтики. При рассмотрении фильмов «школы» его можно было бы обойти. Но этого делать не нужно. Каково бы ни было отношение к неудаче С. Самсонова, картина в какой-то мере отвечает потребности утверждения нового стиля, и ее возникновение не случайно. Кроме того, в фильме есть одно, хотя и не оправданное творческой практикой его авторов, открытие. Фильм «Арена» назван его авторами фреской. Пусть это определение кажется претенциозным и даже бессмысленным, пусть фильм нисколько не похож ни на фрески античности, ни на фрески эпохи Возрождения, ни на могущественное, расцветшее в современности искусство К. Ороско, А. Сикейроса, Д. Риверы, но слово «фреска» сказано авторами этого фильма. Они не осуществили своего намерения. Но его осуществили другие, позже и лучше.

●

Казалось бы, принципы «школы» потерпели неудачу. Одной значительной картины мало, чтобы утвердить принципы новой поэтики. Ее сторонники могли убедиться в том, что эта поэтика несостоятельна.

Но вот как будто вопреки логике почти одновременно были поставлены фильмы, которые наглядно утверждали основные принципы «школы», их силу и их слабость.

Это фильмы «Вечер накануне Ивана Купалы» И. Драча и Ю. Ильенко, «Мольба» А. Квеселавы и Т. Абуладзе, «Каменный крест» Л. Осыки и «Цвет граната» С. Параджанова.

Мне, критику, трудно анализировать эти фильмы по существу, я не компетентен судить об их литературной, живописной и даже исторической достоверности.

Чтобы оценить достоинства и недостатки «Каменного креста» Л. Осыки, в основу которого положена вольная композиция новелл украинского классика В. Стефаника, нужно было бы изучить стиль писателя, знать, в чем этнографическое и историческое своеобразие изображенной им жизни украинского села.

Трудно судить и о «Вечере накануне Ивана Купалы» И. Драча и Ю. Ильенко, хотя фильм и поставлен на основе повести Гоголя, которую знает каждый грамотный человек. Но фильм вовсе не простая экранизация, не «перевод» повести на язык кинематографа, а, если угодно, реконструкция повести, воплощение мотивов украинского фольклора, которые использовал Гоголь. Чтобы вести спор с авторами фильма или установить их право на расширительное толкование Гоголя, нужно хорошо знать материалы фольклора, использованные в картине.

«Мольба» А. Квеселавы и Т. Абуладзе — экранизация поэм великого грузинского поэта Важа Пшавелы. Мы знаем его стихи по отличным переводам Б. Пастернака и Н. Заболоцкого. Но разве можно судить по переводам об особенностях стиля Пшавелы? К тому же мы совсем незнакомы с жизнью затерянных в горах племен, которую изображает поэт.

«Цвет граната» С. Параджанова создает новую версию биографии поэта. О Саят-Нове сложено много легенд, и нужно знать их все, чтобы оценить достоверность, поэтическую правду трактовки С. Параджанова. Мало того, нужно знать не только биографию Саят-Новы, но и старое искусство Армении, мотивы которого воплощены в фильме.

Вначале я говорил, что моя задача не в критике фильмов и анализ нужен только для того, чтобы установить эстетические принципы возникшей у нас творческой «школы». Мне важно показать, что перечисленные картины, р а з н ы е по характеру таланта их авторов, различные по содержанию, относятся к о д н о м у н а п р а в л е н и ю. Анализируя их, я ограничусь рассмотрением принципов общей для них поэтики.

Ведь то, что «школа» действительно существует, нужно еще доказать.

●

Сюжет «Каменного креста» прост, но мысль, которую он воплощает, совсем не элементарна. На первый взгляд может показаться, что соединение в фильме двух новелл В. Стефаника только формально и что связь между ними только в единстве героя.

Однако это не так.

Первая новелла фильма рассказывает о том, что в селе пойман вор. По старинному обычаю, судить его должны односельчане и в первую очередь те, кого он обокрал. Согласно тем же обычаям, он заслуживает смерти. В избе старика, больше всех пострадавшего и потому выполняющего обязанности главного судьи, собираются люди. Преступление доказано, остается определить наказание. Но судья неожиданно колеблется, неожиданно отказывается вынести приговор. Его упрекают в нарушении закона, в нарушении старых, святых обычаев. Другие судьи не соглашаются с ним. Преступника настигает суровая кара.

Вторая новелла повествует о другом эпизоде из жизни старика. Он больше не может и не хочет ухаживать за каменистой и бесплодной землей и решает уехать в Америку. Он принимает решение нелегко. Он предан этой земле, ее людям, могилам предков. Он горестно и торжественно прощается с односельчанами и все-таки уезжает.

Действительно, связи между новеллами как будто и нет. Но она существует, и это глубинная связь. Старик предан земле отцов, обычаям и привычкам родной старины, но не всем обычаям, а только тем, которые несут справедливость и добро. Он любит свою жестокую землю, но порицает жестокость. Вот почему, уезжая, он плачет, хотя недавно сам нарушил древний обычай.

В фильме утверждаются не только любовь к родине, но и истоки этой любви, не только жизнеспособность народа, но и источник этой жизнеспособности. Источник этот — народная нравственность.

Выражена эта мысль строго, лаконично и лапидарно. Я уже говорил о пристрастии авторов «школы» к притче, с ее принципиальным антипсихологизмом, с невниманием к детализации, с ее статическим, неразвивающимся героем. Это пристрастие сказывается и в «Каменном кресте».

Автор фильма не рассуждает вместе с героем, не показывает его колебания, его сомнения, конфликт между слепой преданностью старине и сознательной моралью. Герой дан как бы в «готовом» состоянии. Его действия не мотивированы. Мы так и не узнаем о ходе размышлений героя, о том, как созревали его решения. Он неподвижен. Мы видим не поступки, а реакции, потому что поступки — результат сложного движения мысли.

Образ героя должен возникнуть в фильме не из движения, а из сопоставления поступков. Из этого же сопоставления ситуаций должна вырасти и мысль фильма, его основной образ.

Лаконизм ситуаций, аллегорическая неподвижность героев сказывается и на их «речевом поведении». Дело не только в том, что диалог краток и повествует только об основном конфликте,— это не беда фильма, а его достоинство. Но способ использования диалога подобен его функции в «Тенях забытых предков». Он призван стать только, пусть и яркой, но краской в характеристике подчеркнуто архаизированной, экзотической жизни. Он почти не окрашен психологически, хотя и характерен. Это выразительность речевых эссенций, в какой-то степени подобная сказовой речи персонажей Лескова, у которого она служила не столько характеристике персонажей, сколько расцвечиванию повествования в целом.

Эмоциональность отдана изобразительности. Страстью, если угодно, психологическими переживаниями насыщены портреты и пейзажи. Л. Осыка подробно и внимательно показывает географическую, бытовую среду, этнографические ее приметы. Эмоциональные реакции героев лаконичны, щедры пейзажи. Они показаны как бы

глазами героя, и в том, как он их видит, есть все — любовь и скорбь, радость узнавания, благодарная память.

Проще всего сказать, что в стиле «Каменного креста» чувствуется влияние «Теней забытых предков». Но это ничего не объяснит. Если вспомнить о принципах поэтики С. Параджанова, станет ясно, что налицо не только влияние, но и единство творческой, эстетической позиции.

●

Нужно сказать, фильм Ю. Ильенко и И. Драча «Вечер накануне Ивана Купалы» красочен нисколько не меньше, а может быть, и больше, чем «Тени забытых предков». Красота неподвижного кадра в «Лишнем хлебе» и «Каменном кресте» здесь уступает фантастическому буйству динамической красочности. В фильме зафиксировано не только застывшее, но и живое движение, а это потребовало монтажной пластики, отказа от картинной неподвижности. Но все это только отказ от крайностей стиля, а не от его существа.

А существо вот в чем. Гоголь написал блиставшую народным юмором сказку, в которой проявилось основное качество его манеры — столкновение различных стилистических пластов и, прежде всего, столкновение в едином образе смешного и страшного.

История о том, как черт Басаврюк одаривает золотом простодушного деревенского хлопца и взамен заставляет его пролить чужую кровь, у Гоголя не трагична. Писатель любуется народным юмором, домашним отношением к потустороннему — к нечистой силе, и одновременно утверждает здоровую народную мораль. Поэтому история соблазна и гибели хотя и страшна, повесть в целом на этом страхе не настаивает. Гоголь был писателем моральным, но не нравоучительным и создал образ народной жизни, в которой сочетаются разные — и реальные и фантастические — пласты.

И дело не в том, что И. Драч и Ю. Ильенко расширили границы действия повести, как полагает Т. Иванова в своей интересной статье «Трудно» — «еще труднее» — «совсем трудно» («Советский экран», 1969, № 24). Авторы фильма, «придравшись» к одной фразе Гоголя о том, что Пидорка ушла на богомолье, развернули широкую картину исторической жизни, в которой перед зрителем встает чуть ли не вся судьба Украины: и средневековый Киев, и татарское нашествие, и путешествие по украинской земле Екатерины II и Потемкина. Погрузив сказку в историческую реальность, авторы фильма, насыщенного фантастикой, лишили сказочности его содержание. Более того — домашнего, деревенского, украинского черта, которого в другой повести Гоголя кузнец Вакула таскает за хвост, И. Драч и Ю. Ильенко превратили в символический образ всемирного зла. Отсюда и возникает символический топор, который носит с собой Пидорка. Недаром в финале фильма она обрубает этим топором канат, связывающий ее народ с чужеродным ему великим, мировым злом.

Так сказка преображается в притчу. Она приобретает значительную нравоучительность, в ней проявляются черты высокой трагедии. И из фильма уходит юмор. Иначе и быть не могло, хотя, возможно, авторы этого и не хотели. Юмор всегда реалистичен, всегда динамичен и наблюдателен, а притча воссоздает не жизнь, а моральный тезис и настаивает на символичности, аллегоризме изображаемой действительности.

Аллегоричны и герои притчи, призванные воплотить моральную тезу. Персонажи теряют реальное своеобразие. Петро уже не простодушный украинский хлопец, по наивности попадающий в сети черта Басаврюка, а обреченный на гибель, поддавшийся злу трагический герой. Полная девической прелести Пидорка вырастает в аллегорический образ героини, побеждающей всемирное зло. А Басаврюк из домашнего черта, оседлавшего задом наперед свинью, становится зловещим Мефистофелем.

Читатель ждет, что я скажу о том, что из фильма «ушли» и речевые характери-

стики персонажей, полные у Гоголя и юмора и реалистического доверия к героям. Я и скажу. Ведь притча не знает характерности и должна поэтому отказаться и от характерности речевой.

Если в фильме и есть юмор, он зрителен. Это юмор живописного «жанра» или народного лубка. Впрочем, для авторов «Вечера накануне Ивана Купалы» он всего только краска повествования. Они предпочитают изображение страшного, необычного, фантастического в полном соответствии с безымянными авторами иконописи, изображавшими «страсти», «страшный суд», «крестные страдания».

После всего сказанного, думается, нет нужды повторять, что в «Вечере накануне Ивана Купалы» развиты основные принципы поэтики «школы». По-моему, это ясно и без назойливого перечисления совпадающих признаков. Они налицо.

Но не только этими признаками определена неудача «Вечера накануне Ивана Купалы», а неудача эта бесспорна. Впрочем, я не хочу останавливаться на качестве осуществления замысла авторами фильма — это дело рецензентов, которые могли бы отметить немощь актерского исполнения или разностильность и неразборчивую пестроту визуальных компонентов фильма. Нужно только сказать, что если бы даже актеры играли отлично, а кадры несовершенного вкуса отсутствовали, фильм не стал бы от этого лучше. Ошибка тут прежде всего в характере мышления авторов картины. Из-за стремления символизировать каждую деталь, сделать аллегорией каждую реальную ситуацию образ народной жизни, образ народной истории, создание которого как будто и было задачей фильма, становится образом стилизаторским и, если можно так сказать, декоративным. Содержание превращено в декорацию, а декорация становится содержанием. Возникло противоречие между литературным первоисточником и способом его воплощения. Разрыв между замыслом Гоголя и намерениями авторов фильма ничем не заполнен, да и не мог быть преодолен. Поэтика притчи, расчет только на изобразительные компоненты, аллегоризм и символизация оказались немощными по сравнению с великим реализмом первоисточника. Авторы фильма должны были победить Гоголя, они же всего только его исказили.

●

Почти одновременно с Ю. Ильенко и И. Драчем в другой нашей республике, на основе других национальных традиций Т. Абуладзе и А. Квеселава создавали «Мольбу» — фильм по поэмам Важа Пшавелы.

Как и другие фильмы «школы», это не простодушная экранизация. «Мольба» выстроена сложно, из перекрещивания и сопоставления разных мотивов. Тут и судьба великого поэта, ушедшего от тлетворной цивилизации в далекие горы, тут и его размышления о вечной борьбе добра и зла, тут, наконец, описание жизни, обычаев, духовного склада маленького народа, заботы и радости которого добровольно разделял Пшавела.

В картину включены две сконденсированные, сведенные к элементарным сюжетам новеллы. Подчеркнута их однотемность, обе посвящены «кровной» мести, подчеркнута их однозначность — развитие их строго симметрично. Их символическое значение возникает из сопоставлений. Но этого авторам фильма мало. Поэтому новеллы скрепляет поэтический комментарий самого Пшавелы — в новеллу о «кровной» мести включается поэма о добре и зле, поэма о демоне — «дэве» и «светлой деве». Наконец, в общий замысел входит новелла о «похоронах», аллегорический рассказ о тщете земных усилий человека.

Повторяю, новеллы элементарны. Обе посвящены губительной для людей племенной вражде, родовой, племенной мести. В первой рассказано о том, как люди племени выслеживают появившегося близ их села «кровника» и убивают его, несмотря на то, что он им незнаком, несмотря на то, что они не питают к нему личной враж-

ды,— просто так велит древний, не ими созданный обычай. Во второй новелле заблудившийся в горах охотник приходит в село, где живут родичи убитого людьми его племени человека. Пришельца судят и обрекают на смерть. Сопоставление этих новелл должно привести к мысли о своеобразной «цепной реакции» зла, о вечности вражды, разделяющей людей. Эта мысль опровергается в новелле о дьяволе, символизирующем зло, тьму, невежество, смерть. Дьявол овладевает «светлой девой», воплощающей добро, истину, красоту. Но дева погибнуть не может, она обречена вечному возрождению. Аллегоризм этих образов сменяется конкретностью — авторы фильма показывают похороны, то есть смерть.

Но в том-то и дело, что смерть несет гибель только злому в человеке, его суетности, его мелким интересам, но не бессмертным — истине и добру.

Новеллы фильма ведут зрителя от конкретных явлений к абстракциям, к борьбе вечных категорий. Поэтому даже простые, конкретные образы приобретают символическое звучание. Это не «случаи из жизни», а «примеры», призванные воплотить «смысл» этой жизни. Во второй новелле авторы фильма показывают девочку, которая жалеет обреченного на смерть охотника. Но это не простое, не конкретное воплощение человечности этой, именно этой девочки. Ее поведение обретает также аллегорический смысл — она как бы земное воплощение «светлой девы», ее ипостась.

Характеристики персонажей в «Мольбе» только визуальны. О сущности человека мы узнаем не по его действиям, а по его портрету. Обстановка, материальная среда, не в пример фильмам С. Параджанова, Л. Осыки, Ю. Ильенко, лишена этнографической пестроты, не индивидуализирована. В соответствии с замыслом она предельно, я бы сказал, библейски сурова и проста. Она призвана не столько охарактеризовать конкретность времени, конкретность действия, сколько вечную и абстрактную их повторяемость.

Таков замысел «Мольбы» и таково его воплощение, может быть, почти совершенное для этого стиля.

Ясно, что драматургия «Мольбы» — драматургия сопоставлений, а не воплощения движений, действия, характеров, событий. Мысль выражена в простых антиномиях — жизнь и смерть, добро и зло, любовь и вражда. Поступки персонажей нисколько не индивидуализированы, а обозначены как проявление враждующих категорий. Поэтому герои фильма внутренне неподвижны. Авторы фильма ограничивают свою задачу фиксацией их состояний. (Вспомним «Лишний хлеб».)

Это приводит к примату зрелищных компонентов. Портретные характеристики замещают глубину психологии, возмещают движение чувств, движение мыслей. Портреты людей призваны их полностью охарактеризовать. Пейзажи так же живописны, как и портреты (вспомним «Каменный крест»), они выразительны сами по себе. Поэтому фильм требует рассматривания каждого живописно-законченного кадра, созерцания его, проникновения в глубину его автономного содержания. Только сопоставление портретов и пейзажей в каждой, замкнутой в самой себе ситуации может создать ощущение отсутствующего действия, движения событий, движения характеров, движения их психологии.

Я не боюсь хвалить то, что заслуживает похвалы. «Мольба» снята удивительно. Работа молодого оператора А. Антипенко — это высокое, вдохновенное мастерство. Каждый кадр восхищает своей живописной изысканностью. Графика фильма выразительна и точна. Больше — очень красива. Красивы переходы белых и черных тонов, красивы снежные горы с рассыпанным на их фоне пунктиром старинных башен, красивы черепичные крыши, красивы люди, красиво все.

Красота эта не самоцельна, она выразительна и складывается в некое аллегорическое зрелище. Свет становится благом и добром.. Темнота — злом и враждой.

Аллегоризм проникает не только в сюжет, не только в трактовку персонажей, но и в изобразительный строй.

Красота каждого кадра, его самостоятельность приводят к отказу от монтажа. Каждый кадр представляет собой законченную по равновесию частей композицию. Обычный кинематографический кадр, как бы он ни был красив, предполагает движение, монтажный ход, сочетание с соседними кадрами. Т. Абуладзе превращает кадр в картину. У него кадр, даже если и имеет внутреннее движение, как бы «застывает» в своей графической выразительности. Он снят в расчете на неподвижность, на рассматривание.

Движение сюжета возникает не в динамике, не в просматривании кадров, которые на экране переходят один в другой, сталкиваются, «длятся», а также в сопоставлении отдельных картин. Монтаж здесь не нужен, он лишний. Больше того, в «Мольбе» даже внутрикадровое движение ощущается как нечто чужеродное и незакономерное. Малейшее шевеление человека в кадре разрушает совершенную в своей статуарности композицию. Она перестает быть выразительной и превращается всего только в декорацию. Движение кажется натуралистической и досадной случайностью.

В «Мольбе» из кинематографа уходит движение.

Вместе с ним уходит и речь. Впрочем, это неточно. По сравнению с другими фильмами «школы» здесь она обретает новую функцию. Весь фильм сопровождается чтением стихов Пшавелы. В кадрах, где участвует поэт, стихи читают от его имени. Во всех остальных это комментирующий текст. И вот тот текст, который, казалось бы, должен содействовать сцеплению зрительных образов, должен создать единство звуко-зрительных впечатлений, создать движение мысли, ее длительность, только разрушает это единство. Дело не в том, что речь не совпадает с экранным изображением. Она совпадает, но это совпадение делает фильм собранием, пусть и отличных, иллюстраций к тексту. Стихи Пшавелы, сознательно отделенные, отъединенные от экрана, воспринимаются как комментарий к экранному действию или, наоборот, экранное действие воспринимается как иллюстрация к тексту — все равно.

Это не частный недостаток интересного и талантливого фильма. Это осуществленный до конца принцип «школы», результат ее поэтики.

●

То, что это так, показывает и фильм С. Параджанова «Цвет граната».

Новая работа режиссера так же талантлива, как и «Тени забытых предков», больше того, демонстрирует его возросшее пластическое мастерство. Некоторые эпизоды фильма прямо-таки поражают живописной изобразительностью. Фильм опирается, очевидно, на отличное знание старинного искусства Армении, на отличное понимание принципов живописи вообще, искусства Возрождения в частности. И если в «Мольбе» можно восхищаться превосходной графикой, то «Цвет граната» предстает перед зрителем в подчас изысканных цветовых решениях. Впрочем, тут нет ничего удивительного. Развиваясь, «школа» все больше и больше совершенствует свою живописную технику.

«Цвет граната» посвящен жизни Саят-Новы, великого армянского поэта конца XVIII века. Трактовка поэтической темы как будто совсем несхожа с ее трактовкой в «Мольбе». Та картина посвящена поэмам Пшавелы. «Цвет граната» — фильм о жизни, о судьбе поэта. Конечно, это не биографический фильм. Реальные обстоятельства жизни Саят-Новы если и есть, то отодвинуты или абстрагированы. Реальный исторический фон, исторические обстоятельства не названы, не обозначены. То, что жизнь поэта разворачивалась в Армении, стонавшей под персидским владычеством, сказывается только в том, что иные кадры фильма выдержаны в стиле персидской миниатюры. Биография Саят-

Новы использована для создания вольной версии «поэмы о поэте», и связь этой поэмы с реальным Саят-Новой разве лишь в том, что в фильме звучат его стихи.

Фильм представляет собой притчу о поэте. (Опять притча? Да, опять.) Рождается ребенок. Первые впечатления бытия — природа, плодоношение, исконный труд — ковроткачество, рост, то есть жизнь. Ребенок растет, и его жизнь, естественно, наполняют новые впечатления, и возникает стремление их понять и воссоздать. И еще — приходит любовь. Юноша ищет тайну жизни, тайну любви. Так в его существование входят книги и хранители мудрости — монахи. Поэт уходит в монастырь, познает жизнь из книг, из богослужения, из искусства. Но и там он не находит разгадки бытия. Он возвращается в обычную жизнь, которая оказывается сложнее, трагичнее, страшнее, чем казалось ему в детстве. Его преследует та же недостижимая любовь. И вот приходит старость и смерть. Жизнь исчерпана, и вместе с тем она продолжается, продолжается вечно, в стихах.

Сюжет фильма эпически прост и, если угодно, эпически величествен. Как и в других фильмах «школы», он решен визуально, и автор «Цвета граната» нисколько не озабочен тем, чтобы возник образ реального Саят-Новы. Повторяю, о том, что это фильм о Саят-Нове, сообщают только стихи. С. Параджанов создает образ поэта, Поэта — с большой буквы, поэта вообще. Его Поэт — мудрец, и это сказывается в стихах, его Поэт и смел, и остроумен, и добр, но все это только в поэзии, не в действиях, не в психологии героя.

Фильм распадается на ряд иллюстраций, которые даже не притворяются действиями. Конечно, каждый кадр — картина, картина живописная, многофигурная, сложная, такая, какие писали мастера Высокого Возрождения — Веронезе, Тинторетто. Сообразно живописному принципу, иногда кадр детализируется, но как бы изнутри. Монтажная схема большинства эпизодов проста. В отличие от Т. Абуладзе, который демонстрирует картину-гравюру, полагая, что в ее композиции сказано все и зрителю остается ее рассматривать, чтобы понять, С. Параджанов иногда детализирует свой кадр-картину, выделяя из почти всегда неподвижного общего плана такие же неподвижные крупные. Он детализирует картину в пространстве, но никогда — в движении, во временной композиции. Крупный план выделяет деталь, но эта деталь не продолжается, не движется. Все равно картина замкнута в своем живописном единстве.

Иногда художник (не знаю, можно ли его называть здесь режиссером) прибегает к другому решению, но опять-таки решению живописному. Тут можно вспомнить, что автор «Арены» С. Самсонов обмолвился термином «фреска». Именно фресковый принцип, попытку передать движение в ряде изображений, использует автор «Цвета граната».

Вот не единственный, но, пожалуй, самый выразительный пример.

На экране три симметричные арки. В ограниченном пространстве каждой из них в одинаковых позах сидят трое полуголых людей. К ногам всех троих склонились одинаковые монахи. Одинаковыми движениями монахи моют им ноги. Затем трое монахов одинаковыми движениями поднимают всех троих полуголых людей и уносят. Кадр изменяется. В той же композиции вместо арок стоят три колоссальных чана. И в каждом из этих чанов стоит полуголый человек и синхронно с другими людьми только что вымытыми босыми ногами уминает виноград. Так в фильме показан древний процесс производства вина. В этом эпизоде нет никакой нарочитости, никакой фантастики. Он вполне реален и вместе с тем удивительно странен. Странность в том, что зрителя заставляют воспринимать одно искусство способом восприятия другого. Зритель приходит смотреть фильм, ему предлагают рассматривать фрески. То, что в фильмах других мастеров «школы» только угадывается, только предполагается, доведено

здесь до предела. Связь отдельных кадров-картин может осуществиться только в зрительском сознании, а не в реальном движении сюжета. Зритель должен сопоставить отдельные картины, и только тогда обнаружатся их связь, их общность, единство изображаемого процесса. Так в Пергамском фризе были рассказаны античные мифы. Так воспринимались фрески Помпеи. Так строится образ монументальной живописи Ороско, Риверы, Сикейроса. Визуальная выразительность фильмов «школы» возвращена к ее живописным истокам.

Характерно то, что С. Параджанов сталкивается с той же проблемой противоречия между законченностью изобразительной композиции и внутрикадровым движением, что и Т. Абуладзе в своей «Мольбе». Совсем не случайно среди титров «Цвета граната» мы находим странную, наверное, еще не встречавшуюся в кинематографе, но здесь необходимую надпись. Она гласит, что С. Параджанов не только автор сценария и режиссер этого фильма, но и постановщик его пантомим. Внутрикадровое движение в фильме трактуется условно, как пантомима или танец. Реальное движение человека в кадре противоречит живописному принципу.

Как и в «Мольбе», неподвижное действие комментирует, ведет, создает текст. В старину иконописцы иногда не доверяли тому, что соответствующие канону изображения святых будут вполне понятны зрителю. Поэтому они вводили в свои живописные композиции пояснительный текст. Прочитав его, зритель должен был убедиться, что на иконе изображен святой Павел, а не святой Николай. И поэтический и прозаический текст в «Цвете граната» выполняет роль таких пояснительных надписей. Иллюстративность этого искусства, в сущности, непреодолима. Она органически присуща ему.

●

Думаю, что предпринятое мною исследование не было напрасным. Единство поэтики в проанализированных фильмах, по-моему, несомненно.

К уже перечисленным признакам «школы» мне остается добавить еще только один. Поэтика никогда не бывает формальной, она содержательна. Она устанавливает не только принципы строения образа, но и тематические интересы и даже их границы. Дело не в том, что среди фильмов «школы» только два посвящены современности и оба не удались. Они и не могли «состояться», потому что создание образа современности не под силу той поэтике, которая тяготеет к этнографизму, к редкостному, экзотическому материалу, к своеобразно понятому историзму.

Однако констатация факта еще ничего не дает. Назвать явление мало, нужно его объяснить.

И возникает вопрос, как и почему группа талантливых художников кино, причем художников разных, пришла, независимо друг от друга, к единой поэтике, резко отличающейся от общей линии развития искусства. Очевидно, истоки этого явления следует искать не только в индивидуальных вкусах, но и в какой-то потребности самого искусства.

Ходовое определение кинематографии гласит, что она синтетическое искусство. Этот ничего не определяющий термин должен означать то, что в строении кинематографического образа равноправны элементы литературы, драматургии, изобразительного искусства, театра, в звуковом кино — музыки. Словом, все старые музы внимательно пестуют одного и того же младенца, отдавая ему лучшее, что у них есть. Получается стройно, но, увы, реальная история противоречит этой эстетической идиллии.

На протяжении развития кинематографии ее якобы «равноправные» элементы друг другу противостояли, друг с другом боролись. Кинематография ориентировалась то на «высокие» литературно-театральные жанры, то на «бурлеск», пантомиму, цирк с их резко выраженной зрелищной природой. Она посвящала все свои усилия воспроизведению литературного образа, чтобы тут же от него начисто отка-

заться. Практика искусства полемизировала с приписанной ему теоретиками «синтетикой». Кинематограф пытался утвердить свою специфику, то разыскивая жизненные явления, которые способно воспроизвести только кино, то отгораживая свой, специфический участок в явлениях, доступных, казалось бы, и другому искусству. Вспомним о «фотогении» Л. Деллюка, ориентировавшегося на изобразительные, нелитературные жанры. Вспомним Б. Балаша, утверждавшего, что искусство кинематографа способно зафиксировать те моменты поведения человека, которые недоступны ни театру, ни литературе.

Пусть в другом выражении, эта борьба продолжается и сейчас. К примеру, итальянский неореализм с его стремлением воспроизводить «натуральную» жизнь отличался чуть ли не сознательным пренебрежением к «построенному» и тем самым «красивому» зрелищу. Неореалисты воспроизводили как бы «случайную» натуру. Неряшливость съемки они утверждали как принцип. Сменившие неореалистов мастера от этой неряшливости отказались. Стоит сравнить хотя бы «Рим — открытый город» со «Сладкой жизнью» (я не говорю уже о фильме «Джульетта и духи» Феллини), чтобы увидеть, кто вчера победил в этой борьбе. Я не случайно сказал «вчера», а не «сегодня», потому что именно сегодня Феллини признают уже «устаревшим», и, топча вчерашнего вождя «авангарда», сегодняшние «авангардисты» и завтрашние «архаисты» требуют «прямого кино», «правды изображения», отказа от субъективности, стараются сделать искусством каждый случайно снятый кадр, утверждая, что мера случайности и есть мера качества.

Борьба эта, впрочем, идет постоянно. Шла она и в нашей кинематографии, впрочем, в не столь «экзотических» формах. Вспомните подчеркнуто натуральную среду фильмов Эрмлера и сопоставьте ее с настойчивыми поисками зрительного образа А. Довженко или И. Кавалеридзе («Колиивщина», «Прометей») — вы обнаружите разные методы, разные принципы художественного творчества.

Да и сегодня, смею утверждать, эта борьба, как говорится, «имеет место». Конечно, было бы соблазнительно сказать, что фильмы «школы» являются реакцией на «натуральные» фильмы, которые еще недавно властвовали на нашем экране. Можно было бы эффектно столкнуть, к примеру, стиль С. Параджанова со стилем М. Хуциева, который своими фильмами («Мне двадцать лет», «Июльский дождь») утверждал поэтику жизненности, натуральности, фиксации многообразия человеческого поведения — и только. Зрелищному безразличию фильмов М. Хуциева, их поэтике «незаметности» можно было бы противопоставить настойчивую яркость фильмов С. Параджанова. Но даже полемические явления возникают в искусстве не синхронно. И дело не в адресате полемики. Она может относиться и к явлениям эстетически не сконденсированным, рассеянным.

Мы знаем в нашей кинематографии фильмы, в которых начисто игнорируется зрелищная природа кинематографа. Это и хорошие и плохие фильмы, и выдающиеся и проходные. Независимо от их качества в них равно исчезает кинематограф как зрелище. Фильмы сведены к сюжету, к воспроизведению ситуаций, которые разыгрывают актеры. Создание визуального образа действительности в таких фильмах даже не предположено.

Таких фильмов у нас много, их большинство. И естественно возникновение некоего бунта зрелищного кинематографа, стремление противопоставить фильму-пьесе фильм-картину. Бунт этот до некоторой грани понятен, хотя и не перспективен. И, конечно, дело не в том, что «школа» требует, чтобы снимали «красиво». Задача сложнее — искусство не вправе ограничиваться фиксацией людей и натуральной среды, в которой они действуют, оно не может ограничиться «съемкой», а должно создавать, именно создавать, зрительный образ.

«Школа» возвращает кинематограф к ис-

токам его природной зрелищности. В этом ее известная новизна. Она не только настаивает на использовании методов живописи в кино, но и утверждает новую живописность.

И можно понять (не оправдать!) полемическую остроту фильмов «школы», подчеркивание изобразительной природы искусства, ведущее к сознательному пренебрежению его литературными элементами. Полемика нередко ведет к крайностям.

Каковы бы ни были эти крайности, опыт «школы» не пройдет бесследно. Так, опыт напряженной значительности каждого кадра картины в фильме Т. Абуладзе взывает к использованию. После опытов С. Параджанова и Ю. Ильенко в цветном кино будет невозможен неосмысленный, натуральный, не сведенный в эстетическую систему «цветной» фильм. Еще С. М. Эйзенштейн утверждал «значность» цвета, говоря, что нужно снимать фильмы не «цветные», а «цветовые».

Вот почему нельзя «с порога» отрицать опыт «школы»: критикуя, не к чему закрывать глаза на ее частные завоевания. Искусство всегда в развитии, и новаторство — условие его существования.

Но тут и начинается главный спор.

●

Речь идет не о благоразумных советах. Конечно, приверженцев «школы» можно было бы упрекнуть в односторонности, можно было бы подшутить над ними, сославшись на Козьму Пруткова, говорившего, что «специалист подобен флюсу», можно было бы их пожурить за невнимание к литературным компонентам кинематографа. Но я вынужден напомнить ставшее уже расхожим афоризмом утверждение Нильса Бора о том, что предложенная на рассмотрение теория недостаточно безумна, чтобы быть истинной. К искусству это заявление применимо нисколько не меньше, чем к науке.

Мое утверждение, что «школа» отказывается от литературной образности, было условным. Когда ее мастера прибегают к литературным источникам, они используют самые высокие образцы — Гоголя, Пшавелу, Саят-Нову, Коцюбинского. Беда в том, что поэтика «школы» игнорирует все многообразие литературных жанров и сводит их все к простейшим эпическим формам. Поэтика «школы» ориентирована только на сказание, притчу.

Это не случайно. Можно даже предположить, что это пристрастие порождено теми же причинами, что и ориентация на «чистую» изобразительность. Это форма протеста против воспроизведения на экране простых случаев «из жизни», против неосмысленности натуралистических сюжетов, заполонивших кинематограф. В противовес натуралистической всеядности и случайности притча всегда осмыслена, сюжет притчи всегда не «случай», а «пример», она всегда подчеркивает логику, идею, мораль.

Автору притчи о блудном сыне совершенно неважно, почему тот покинул отчий дом, где скитался, какие приключения испытал. Ему важно только то, что он ушел, пострадал, раскаялся, вернулся и был прощен. Вспомним фильмы, которые разобраны в этой статье, и мы убедимся, что демонстративно моральна не только позиция их авторов, но моральны, нравоучительны и их сюжеты.

Нужно сказать, что тяготение к формам притчи, басни, сказания характерно для современного искусства. Об этом свидетельствует, к примеру, драматургия Брехта, Фриша, Дюрренматта, нашего Володина. Но выяснять причины этого явления — не моя тема. Мне важно другое, и это я в который раз повторяю — притча сводит всю пестроту, всю противоречивость, все многообразие жизнедеятельности к нравственному экстракту, к моральной абстракции. Не нужно это ей ставить в вину. На то она и притча, чтобы быть неспособной даже притвориться романом. В притче всякий простой и естественный жизненный факт становится символичным и аллегоричным. Поскольку притча выражает абстрактные понятия, она служит им.

Ничего греховного тут нет. Есть жанры и даже виды искусства, для которых аллегоризм — условие существования. Так, монументальная скульптура всегда представляет родину как прекрасную женщину, труд как мужчину с молотом, серпом или другим орудием труда, мысль как задумавшегося, спокойного человека. Эти изображения могут быть вполне реалистичны, индивидуализированы и детализированы, но при всем этом будут аллегоричны.

Это относится и к некоторым видам и жанрам живописи. Древние иконописцы (и в этом была их сила) простодушно изображали, как реальность, жизнь бога или деяния святых. Они стали с течением времени каноническими, то есть характер изображения стал законом, стали обязательными отдельные аксессуары и портретные характеристики. Так, портрет обыкновенного человека, снабженный известными признаками, становился иконой, изображавшей святого. Портрет стал аллегорией, аллегорией стал и сюжет картины.

Так, изображение группы людей, сидящих за праздничным столом, благодаря некоторым всегда повторяемым признакам, становилось «пиром в Кане Галилейской».

Реальная, совершенная в своей чувственной прелести трактовка религиозных сюжетов в живописи Возрождения не снимает аллегоризма. Рафаэль создал портрет прекрасной, задумчивой женщины с ребенком на руках, но эта реальная женщина одновременно богоматерь. Недаром она стоит не на земле, а на облаке, что подчеркивает наличие в той же композиции задумчивых ангелов.

Художник Ренессанса трактует застывший сюжет как живую реальность, вопреки схематизму иконописи. Но абстрактный сюжет остается, присутствует в картине. Поэтому реальные люди с земными лицами, в современных художнику костюмах все-таки символизируют образы святых.

Аллегоризм религиозной живописи выражает ту же систему мышления в искусстве, ту же эстетику, что и соответствующие ей в литературе жанры притчи и сказания.

Я уже говорил, что живописи подвластен почти любой объект изображения. Она способна выразить характер, рассказать сюжет, продемонстрировать даже движение в его высшей, предельно выразительной точке. Не может она одного — показать длительность движения, его течение. Это относится и к движению как форме существования, и к движению истории, к сюжету.

Живописцы всегда пытались преодолеть статичность своего искусства в различных формах, различными способами. Статичность сюжета преодолевалась в графических «сериях», во фресках, которые изображали «пики» сюжета, в иконописных триптихах, складнях, которые, подобно фрескам, излагали последовательность событий.

Точно так же застывшее в картине движение пытались показать, разбив его на фазы и совместив в пространстве одного полотна. Так делали Пикассо, Леже, так делали наши «бубнововалетчики», в частности А. Лентулов. Но живописи не было суждено преодолеть эту ограниченность. Она ей присуща, она для нее органична. Если она и способна передать движение, все равно — человека или сюжета, то только в одной его застывшей фазе или в его символе.

Если учесть, что абстракция сводит всякую конкретность к немногочисленным, очищенным от случайности движения признакам, станет ясна связь между аллегоризмом и статуарностью.

Но вернемся к эстетике «школы».

Я уже показал, что ее мастера, ориентируясь на изобразительное искусство, на специфические формы его выразительности, вольно или невольно создают вместо реального движения фрески и прибегают к сопоставлениям отдельных сюжетных ситуаций вместо демонстрации их движения.

Да, они возвращают свое искусство к истокам, но вместе с тем возвращают его

и к неподвижной изобразительности. В их искусстве кадр становится картиной со всеми признаками этого вида искусства.

Больше того, исходя из живописной традиции, они выстраивают схематические, аллегорические сюжеты, в которых нет места разнообразию жизни, сюжеты «примера». Повторяю, это органично для живописи, которая вынужденно трактует сюжет как высшую точку противостояния, как крайнее выражение конфликта.

Но органично ли это для кинематографа?

Абстрактность, а отсюда и нравоучительность старинного искусства, его попытка свести многообразие жизни к законченному и статическому единству привели к тому, что оно оперирует небольшим количеством сюжетов, тех, которые, казалось, способны воплотить основные, существенные, решающие антиномии. Анекдотический теоретик, пытавшийся свести все многообразие литературы не то к тридцати двум, не то к тридцати трем сюжетам, возможно, был бы прав, если бы история литературы была ограничена мифологическими или житийными сюжетами. Но величайшее открытие искусства нового времени — это роман, призванный не только заменить, но и вытеснить эпос с его сюжетной повторяемостью. Излюбленная реализмом форма литературы — роман — включает в обиход бесчисленное количество сюжетов, множество вариантов, словом, всю жизнь в ее великом разнообразии. Вместо «примера» притчи или жития, в литературу входит «случай», общий смысл которого обнаруживается каждый раз по-новому, в развитии, в своеобразии. Мораль обнаруживается не в застывшем состоянии, а в движении, в мотивах поступков, в их течении, в их результатах.

Кстати, любопытно то, что художники-«академисты» упрекали «передвижников» в несвойственной этому искусству «литературности». Между тем они сами писали картины на чисто литературные — библейские, евангельские и мифологические сюжеты. Обвинение в «литературности» возникло потому, что сюжеты «передвижников» не были каноничными, воспроизводили реальное многообразие жизни, тогда как в любом «Молении о чаше», в любом «Жертвоприношении Авраама» или «Похищении Европы» сюжет был заранее известен, растолкован, схематизирован и уже не ощущался как явление литературы. Понятие литературности было условным. Сталкивались не «литературность» и живописность, а разное понимание искусства, разные принципы. «Передвижники» создавали образ реального мира, «академисты» обращались к все новым и новым вариантам извечных, схематизированных ситуаций.

Как это ни парадоксально, новаторы «школы» выступают как заядлые «академисты» и, подобно им, сводят искусство к трактовке морализирующих «вечных» сюжетов, обходя их же подлинную реальность.

То, в чем даже ранние теоретики нашего искусства полагали его силу, условие его существования, по существу, отрицается «школой». Им кажется несущественной отысканная Деллюком «фотогения» — они уверены, что задача кинематографа, его выразительность подобны живописным задачам. Отмеченная еще Б. Балашем способность кинематографа фиксировать малейшие оттенки поведения, микроскопические движения души не принимается во внимание «школой», в фильмах которой образ человека подчеркнуто статуарен и непсихологичен. В пренебрежении и монтаж, который в понимании С. Эйзенштейна давал возможность передать реальное движение времени, понять его как столкновения, как диалектику. В фильмах «школы» монтаж только сопоставление или выделение статической детали.

●

Среди признаков «школы» было отмечено ее пристрастие к этнографическому, экзотически-историческому материалу. Это тоже не случайно.

Подобно старинным мастерам, приверженцы «школы» оперируют уже «ставши-

ми», эстетически определившимися сюжетами, характерами, материалом. Между тем современность сложна, неоднозначна, динамична, и ее не свести к сюжетной абстракции. Создание ее образа требует каждый раз нового исследования характера, ситуации, новой детализации. А вот историческое бытие может быть продемонстрировано в экстракте, в прямом борении противостоящих сил «добра» и «зла», как в «Мольбе», «жизни» и «смерти», как в «Цвете граната». В подобных сюжетах этнография должна возместить движение времени, его обозначенность, его реальность. Более того, она должна возместить отсутствие живых наблюдений (они не нужны в этом сюжете), отсутствие созданного художником целостного образа мира. Этнографическая действительность удобна хотя бы тем, что она уже существует в своей эстетической и интеллектуальной законченности, в исторически возникшем единстве верований, обычаев, искусства. Художник освобождается от создания новой эстетической реальности. Ему остается перенести ее в свое искусство из реальности исторической. Поэтому в этнографическом искусстве образ не самостоятелен, он вторичен.

Кстати, вторичность эстетической реальности, ее «заемность» всегда была признаком архаической, еще не ставшей искусством кинематографии. Она всегда отказывалась от создания нового образа и всегда охотно использовала образ уже созданный, эстетическая эффективность которого была проверена и закреплена. Вот почему на ранней стадии развития кино было поставлено так много «исторических» фильмов — для них не требовалось создания визуального образа. К примеру, в фильме «Дворец и крепость» в самом названии было предположено все: и визуальный образ и содержание фильма, возникавшие из противопоставления понятий.

Нельзя сказать, что в искусстве «школы» совсем нет подлинной жизни. Но она предстает в архаизированной, стилизованной форме.

И еще — в форме иллюстративной. Нужно сказать, что иллюстративность — «первородный грех» кинематографии. С момента рождения кинематография была странным искусством, не создавшим своей образности и использовавшим чужую. Образность брали взаймы. Первые фильмы просто демонстрировали движение, именно движение, а не события, как это делает современная хроника. Фильмы и не претендовали на образность. На следующей стадии появился и образ, но, будучи движущимся, он, по существу, был статичным. Сюжет (то есть движение) содержался в надписях, а картинки эти надписи иллюстрировали. Так были построены все фильмы первых десятилетий — надпись и ее иллюстрация в кадре, опять надпись и опять иллюстрация. И понадобились усилия многих больших мастеров, от первых попыток преодолеть иллюстративность в «комических» и «вестерне», от уже настоящего искусства Д. Гриффита, Э. фон Штрогейма, Т. Инса до великих фильмов С. Эйзенштейна, чтобы наконец открыть реальные возможности кинематографической образности.

Фильмы «школы» этот накопленный кинематографом опыт опровергают. Они возвращают искусство к иллюстративности. Они используют чужой, этнографический материал для создания зрительного образа картины. Для строения ее сюжета они используют принцип «кадр-надпись». Пусть этот принцип и хорошо замаскирован, пусть текст вовсе не информационен, пусть это не надпись, а превосходно прочитанные прекрасные стихи — все равно. Качество другое, функция та же.

И вот, казалось бы, вполне оправданное развитием искусства обращение к забытым способам визуальной выразительности и вырастающее из этого обращения новаторство странным образом возвращают кинематографию к архаике, к ограничению ее сюжетов только историческими и этнографическими мотивами, к иллюстративности, к схематизации. Искусство, стремящееся стать новаторским, оборачивается стилизаторством.

Впрочем, стилизаторство не бывает опасным для судьбы искусства, если оно не претендует на универсализм.

Но в том-то и дело, что «школа» на него претендует, хотя при всем своем пристрастии к архаической поэтике, приверженцы «школы» — современные художники и, конечно, не в силах удержаться в рамках стилизации. Старинным мастерам, утверждавшим эту поэтику, было легко — уровень их понимания мира, характер их мышления находили полное соответствие в формах ими же созданного искусства. Канонические изображения канонических сюжетов удовлетворяли и художника и зрителя. По каноническим признакам не только «узнавали» сюжет, но и постигали различия трактовки, своеобразие мастера.

Мышление современного художника качественно иное. В его обиходе больше понятий и представлений, мысль его изощреннее, багаж его ассоциаций богаче и разнообразнее. Простые ситуации притчи, жесткий каркас, принцип сопоставлений не вмещают богатство художественного замысла, тесны для стремящегося к воплощению образа. Короче — содержание фильмов богаче их принудительной формы.

Как же быть автору фильма, который стремится воплотить образ современной действительности и вместе с тем настаивает на каноне, на поэтике, которые этот образ воплотить не способны? Возникает противоречие, которое невозможно преодолеть, если не отказаться от принципов «школы» или не попытаться развить и усложнить поэтику аллегории и притчи, если не попытаться взорвать ее изнутри.

В «Словаре иностранных слов» (М., 1964) аллегория определена, как один из видов иносказания, как «выражение отвлеченного понятия при помощи конкретного образа». В том же словаре сказано, что метафора тоже иносказание, но в форме перенесения на один предмет характерных признаков другого. Определения эти в общих чертах верны, но недостаточны. В них отсутствует существенный признак аллегории, тот, что она обладает постоянным значением. Если понятие правосудия выражено в образе Фемиды — женщины с завязанными глазами, держащей в руках весы (пример из словаря), то это абстрактное понятие выражено всегда в этой и только этой конкретной форме. Иначе оно не будет «прочитано», воспринято, осознано. На этом, в частности, основан живописный «канон». Наличие определенных, закрепленных в сознании признаков позволяет «прочитать» абстракцию.

В отличие от аллегории метафора постоянными признаками не обладает. Она субъективна и рождается каждый раз наново. Ее назначение не в том, чтобы выразить абстракцию, а в том, чтобы открыть новые свойства предмета. Поэтому аллегория статична, метафора динамична.

Эта краткая справка нужна для того, чтобы охарактеризовать некоторые черты поэтики «школы». Сосредоточение на изобразительности, стремление выразить все содержание фильма в живописном, всегда статическом образе приводят к автономизации смысла каждого кадра, больше того, к перенапряжению его значительности. Каждая деталь существенна. Существенно все, что изображено в кадре, существенны его композиция, цвет, существенно решительно все. Поскольку выражается безличное, абстрактное содержание, кадр становится поневоле аллегорическим.

Если в обычной композиции можно расположить двух людей не в одной плоскости, а так, что один будет на возвышении, а другой внизу, то их расположение может быть только формальным и не будет ничего выражать. Не то в аллегорической композиции — тут непременно возникнут значения верха и низа, находящийся наверху будет обладать превосходством над находящимся внизу. Композиция станет означать неравенство, подчинение, власть.

Думаю, что аллегоризм отражает определенный, исторически ограниченный тип мышления. Но эта тема за пределами статьи. Здесь нужно сказать только одно — аллегория требует особого восприятия, язык ее условен и ограничен.

●

Круг размышлений, понятий, представлений современного художника и шире и больше основанных на традиции, если не на реликтах, аллегорий. Однако приверженцы «школы» настаивают на принципах, поневоле рождающих именно аллегоризм. Их поэтика требует иносказаний. От других способов мышления они отказываются. И вот, под давлением не вмещающихся в жесткие рамки представлений, ассоциаций, понятий в их фильмах преображается самое иносказание.

Язык фильмов становится метафорическим, иносказания становятся произвольными и не всегда понятными.

Аллегория перестает быть собой, превращается в метафору. Язык фильмов становится шифром, ключ которого известен только самому художнику.

Поясню это высказывание примером, взятым из картины С. Параджанова.

Фильм «Цвет граната» начинается с нанатюрморта. На белой скатерти лежат кинжал и сочащееся соком гранатовое яблоко. Изображение это аллегорично. Его можно понять, хотя и с трудом. Кинжал определяет войну, смерть, вражду, гибель. Гранатовое яблоко символизирует жизнь, рост, плодоношение. Сок граната одновременно и сок жизни и кровь. Впрочем, значение крови тоже двойственно. Кровь — это и жизнь и смерть. Таким образом, соседство предметов не случайно. Этот выраженный в заставке фильма мотив повторяется в нем неоднократно то в одном значении как символ жизни, то в другом как аллегория смерти. Не держа в памяти эти символы, не понять и содержание финальной сцены «Цвета граната». Колоссальный зал. На полу лежит Саят-Нова. Рядом симметрично разложена черная одежда. Саят-Нова одет в белое, одежда — черная и, очевидно, символизирует саван. На полу горят свечи, их бесчисленное множество — тысячи. Прилетают безголовые белые куры и своей кровью окропляют огни свечей. Они гаснут. Темнота. Это — смерть. Тут множество аллегорий: белое — это жизнь, черное — это смерть. Огонь — жизнь, его угасание — смерть. Кровь в других случаях — жизнь, здесь — смерть.

Визуальному образу, созданному С. Параджановым в его снятом на пленку живописном полотне, нельзя отказать в силе. Композиция так экспрессивна, что ей, может быть, позавидовал бы и сам М. Шагал. Но беда в том, что сложная метафора, предложенная режиссером-живописцем, не «прочитывается» до конца. Так, непонятно появление белых (ведь это символ жизни) кур, к тому же еще безголовых. Зритель вспомнит, что они уже фигурировали в фильме, но в другом значении. Связи нет. Мотив крови, очевидно, предназначенный продемонстрировать единство жизни и смерти, так же непонятен. Аллегория прочитывается с трудом, и то не до конца.

Это только один, причем не самый сложный пример. Что же сказать, если таков весь фильм, распадающийся на ряд автономных, живописных полотен. Сюжетного единства нет, если оно само возникает, автор сам разрушает его. А единство развивающихся метафор не воспринимается сознанием зрителя. Аллегория с ее постоянным значением уступает место сложной, субъективной метафоре, узнавание которой затруднено тем, что эта метафора возникает внутри повествования и рождается каждый раз заново. Условия ее восприятия не продиктованы зрителю автором, а зашифрованы.

Чтобы быть справедливым, должен сказать, что так происходит не всегда. Так, относительно понятна сильная сцена, предшествующая смерти Саят-Новы. Он наблюдает за строящими храм каменщиками. Для усиления акустики, они замуровывают в кладку глиняные кувшины (так делали в старину). Каменщик предлагает Саят-Нове петь. Тот читает стихи, а каменщик как бы замуровывает звук этих стихов в глину кувшина. Стихи звучат и тогда, когда Саят-Нова умолкает. Тогда каменщик говорит— умри Саят-Нова. В результате относительно небольшого на-

пряжения этот эпизод фильма можно понять. Это аллегория, означающая бессмертие. Звук, замурованный в вечном камне, в вечной глине, будет жить вечно. Поэзия сохранится, когда носитель этой поэзии умрет.

Но много или мало в «Цвете граната» подобных эпизодов, не важно. Все равно единство фильма разрушено. Повторю — сюжетной композиции в фильме нет, а метафорическая композиция не воспринимается зрителем, даже самым внимательным.

Отсутствие композиционного единства характерно для всех фильмов «школы». Сопряжение новелл в «Каменном кресте» или в «Мольбе» умозрительно. Они соединены в сопоставлениях. Так же и в «Вечере накануне Ивана Купалы» история о гибели Петра не продолжается, не соединяется с историей Пидорки, с ее борьбой с вечным злом.

На путях развития поэтику «школы» каждый раз настигают одни и те же беды.

●

Наша критика в последнее время встревожилась по поводу возникновения «трудных» фильмов. Этой теме, в частности, посвящена статья Т. Ивановой в «Советском экране», на которую я уже ссылался. В этой статье подмечены — и подмечены зорко — многие существенные черты поэтики «школы», в частности, ее проповеднический характер: притча всегда форма проповеди. Но и в этой статье, как, впрочем, и во многих других, «трудность» фильмов объясняется модой на непонятность, сознательной шифровкой их содержания, неукротимым новаторством, ведущим каждый раз к созданию нового художественного, неведомого зрителю языка.

Эти объяснения, на мой взгляд, несправедливы. Трудно представить, что они нарочито хотят оставаться непонятными, трудно предположить, что они сознательно зашифровывают содержание своих фильмов.

Я не буду повторять общеизвестные истины, что искусство, отказывающееся от коммуникабельности, бессмысленно и даже невозможно, что восприятие искусства, его доказательность, наконец, сопереживание с ним — условия его существования. Думаю, что это хорошо известно и приверженцам «школы».

Вся моя статья была посвящена доказательству того, что «трудность» восприятия фильмов «школы» — результат принципов, результат поэтики, результат характера ее образной системы.

Конечно, нельзя нормировать индивидуальный стиль, пристрастие художника к тем или иным способам выразительности. Но каждый раз сталкиваясь с новаторской поэтикой, мы вправе задать вопрос — в какой мере это новаторство расширяет и углубляет возможности искусства, в какой мере оно обогащает его художественный язык, обогащает его образные возможности.

Конечно, ответить на этот вопрос однозначно в данном случае невозможно. И я уже подчеркивал, что доверие «школы» к изобразительным возможностям кинематографа и ее полемика с «некинематографичным» кинематографом понятны.

Но нельзя не сказать, что поэтика «школы» безгранично сужает возможности кинематографического искусства, делает его иллюстративным, неподвижным, аллегоричным, то есть архаическим по способу художественного мышления. Нельзя не сказать, что эта поэтика ограничивает подлежащий воплощению жизненный материал, игнорирует человеческую психологию. Нельзя не сказать, что «школа», в сущности, уничтожает кинематографическую драматургию.

Спора нет — далеко не все фильмы «школы» неудачны. Даже неудачи содержат сильные эпизоды, кадры, исполненные поэзии, мощные своей выразительностью. Но никакая — ни частичная, ни даже полная — удача не способна возместить то, что поэтика «школы» ставит искусству ограничительные задачи, замыкает его в узком кругу абстракций.

И вот неизбежно возникает вопрос об отношении поэтики «школы» к реализму. Легче всего сказать, что ее фильмы нереалистичны, и тем самым отказать им в «праве на жизнь». Но связи «школы» с реализмом, как и ее отталкивание от него, совсем не просты и требуют рассмотрения.

Реализм, и в этом одно из его великих преимуществ перед всем предшествовавшим ему художественным развитием,— не замкнутая эстетическая система, какой, к примеру, был классицизм с его принудительно-ограничительной поэтикой. Это, конечно, не значит, что реализм «безграничен», как полагают некоторые теоретики, стремящиеся уравнять его с модернизмом и навязать ему некую «эстетическую всеядность». Эстетика реализма твердо опирается на действительность, стремится к созданию правдивого ее образа, и ей чужда попытка превратить искусство в «мифотворчество» с его безудержным и произвольным субъективизмом. Но вместе с тем в эстетике реализма нет места и простодушному убеждению, что задачей искусства является всего только правдоподобное изображение жизненных явлений в квазиэпических формах.

Классики реализма уже знали, что правда и правдоподобие вовсе не идентичны. Сошлюсь хотя бы на Бальзака, который в «Прощенном Мельмоте» использовал созданный в «черном» романе Мэтьюрина образ для того, чтобы показать, как в современном обществе самое чудо бессмертия становится всего только объектом биржевой игры. Правда современной Бальзаку действительности была выражена в маленькой повести бескомпромиссно реалистически, хотя для этого и был использован совсем не реалистический и даже мистический образ. Кстати, недаром эту повесть Бальзака, как и «Неведомый шедевр», так высоко оценивал Энгельс.

Сила повести Бальзака прежде всего в том, что ее замысел историчен. В «Прощенном Мельмоте» даже абстрактная идея бессмертия обретает новый смысл, новое значение, новую конкретную функцию в новых исторических обстоятельствах. Историзм — непременное условие реалистического искусства, которое, вовсе не избегая абстрактных и «вечных» истин, показывает их в реальных связях, в исторической конкретности. Вот почему искусство реализма и не знает аллегорического, застывшего, абстрактного образа. Оно всегда исходит из пусть иногда и неосознанного убеждения в конкретности истины, в ее исторической обусловленности, хотя не чуждается ни иносказания, ни метафоричности, ни даже поэтики притчи. Нельзя отказать в реализме политическим притчам Брехта прежде всего потому, что они историчны.

Между тем поэтика «школы» стремится освободиться от исторической конкретности. С разной силой, с разной степенью последовательности фильмы «школы» стремятся оторваться от реальных исторических обстоятельств.

Важа Пшавела создал могучий образ маленького горского племени, картину удивительного его своеобразия, сказавшегося во всей жизни его — в быте, верованиях, обычаях, в способе мыслить. Т. Абуладзе, ставя свой фильм по поэмам Пшавелы, талантливо воспроизвел и приметы быта, и пейзаж, и своеобразие обычаев. Казалось бы, он сделал все «по Пшавела». Но в том-то и дело: ведь то, что для поэта было конкретными признаками жизни его героев, Т. Абуладзе универсализировал и сделал аллегорическим образом человеческого существования вообще. Признаки быта были воссозданы, как универсальная аллегория: история стала судьбой, быт — жизнью. Внутренняя противоречивость фильма в том, что реалистические обстоятельства, зорко подмеченные жизненные детали, отнюдь не условная, а, наоборот, реалистически изображенная обстановка действия служат абстрактной и вовсе не реалистической цели — созданию образа вечной антиномии добра и зла. То же самое можно сказать и о «Каменном кресте» режиссера Л. Осыки, где внимательно охарактеризованный быт служит

воплощению совсем не реалистических целей.

Я уже говорил, что, продолжая и углубляя поэтику «школы», С. Параджанов отказался от конкретности в характеристике бытовой обстановки. Всякая реалистическая деталь в его фильме служит целям произвольной метафоризации. Избрав в качестве героя, жившего в конкретной исторической обстановке, Саят-Нову, автор фильма сознательно отбрасывает исторические обстоятельства, любые признаки исторической конкретности. История Саят-Новы превращена в притчу о жизни поэта без имени и без примет времени, поэта, обреченного вечно скитаться в поисках истины, в поисках ответа на тайны жизни и смерти. Конкретный образ истории превращен в абстрактный образ «судьбы».

Отход от реализма, стремление от него оторваться — совсем не результат личных пристрастий или антипатий мастеров «школы». Это неизбежность. Их влечет к отказу от реализма развитие самой поэтики «школы».

Вот почему «школа» пребывает в состоянии перманентного кризиса. В ее фильмах стремление отдельных мастеров остаться в «берегах» реализма противоборствует со стремлением от реализма отказаться. Таковы тенденции ее поэтики.

●

Пророчества — не профессия критика. Он призван констатировать и анализировать эстетические явления. Но в данном случае мне трудно отказаться от предсказания. Фильм «Цвет граната» при всей своей бесспорной талантливости вверг «школу» в критическое состояние. В этом фильме, и это закономерно, суровая аллегоричность притчи была взорвана изнутри безудержным и произвольным субъективизмом метафоры. И это было не отказом от принципов, а логическим их концом.

Заголовок этой статьи — перефразировка названия замечательной книги Ю. Тынянова «Архаисты и новаторы». Он блестяще доказал, что термины эти условны и что при известных исторических условиях архаическая поэтика оказывается источником новаторства. Так современная позиция как бы воскресила высокий стиль державинской оды.

Но Ю. Тынянов вовсе не настаивал на «вечном возвращении» стилей и жанров. Он раскрывал жизнеспособные, только казавшиеся архаическими элементы поэтики. Я же говорю об архаическом мышлении, не о жизнеспособных элементах стиля, а о стилизации архаики. А это не одно и то же.

Мне кажется, что в этой статье удалось вскрыть архаические корни поэтики «школы», показать, что она обречена на стилизаторство, показать, что внутренние противоречия привели ее к перманентному кризису.

Мне кажется, что даже самые убежденные последователи «школы», если они не хотят оказаться вечными стилизаторами, не смогут дальше двигаться по этому пути. Круг замкнулся — новаторство привело к архаизму.

Статья эта не приговор, а разговор, не осуждение новаторства, а обсуждение его принципов. Мастера «школы» — люди думающие и талантливые. Но никакой талант не гарантирует от заблуждений.

Об этом им необходимо задуматься.

Традиции, уходящие в завтра

Н. Коварский

Кинодраматургия Натана Зархи

О Натане Зархи вспоминают редко — преимущественно в дни годовщин его трагической гибели. Прошло тридцать пять лет со дня его смерти — время, которое он прожил. Знание наше, однако, о значении и масштабе его деятельности мало обогатилось. В этом большая доля вины историков-киноведов. Одна дельная и серьезная статья Л. Беловой в «Вопросах киноискусства»; материалы (преимущественно стенограммы выступлений), опубликованные в сборниках «Из истории кино» и «Вопросы кинодраматургии»; сборник его сценариев, до обидного неполный и небрежно составленный, не имеющий элементарного справочного аппарата, из которого можно было бы узнать, откуда взяты напечатанные тексты, какие были внесены в них дополнения и изменения (а они ведь, несомненно, были). Да и сборник давний, изданный в 1937 году и ставший давно библиографической редкостью! Право, нашему киноведению не мешало бы поучиться у смежных искусств и текстологии, и системе комментирования, и культуре публикации.

Ни у кого, кажется, нет сомнений в том, что Зархи был выдающимся сценаристом периода немого кино. И если не сомневаться на этот счет, то решительно непонятно, почему бы не опубликовать некоторые его не реализованные сценарии (в частности, насколько мне помнится, очень интересную работу «Человек, который не убил») и теоретические труды, например незаконченную «Кинематургию». Вообще, самая тема «Зархи» заслуживает серьезного внимания, и, повторяю, киноведение наше немало проигрывает оттого, что разрабатывает эту тему небрежно, от случая к случаю.

Пожалуй, никто из историков кинематографии с такой отчетливостью не представлял себе роли и значения работы Натана Зархи в советской кинематографии тех лет, как Н. М. Иезуитов. «И хотя основы дореволюционной кинодраматургии были подорваны,— писал он в статье о Зархи,— рецидивы буржуазных сюжетов и прежней драматургической техники нет-нет да и сказывались то в «психологических» сценариях А. Зарина («Скорбь бесконечная», «Отец Серафим»), то в авантюрных Л. Никулина («Дипломатическая тайна», «Часовня св. Иоанна», «Крест и маузер»), то в натуралистических В. Туркина и Г. Гребнера... Напрасно кое-кто из друзей Н. Зархи пытается нарисовать ныне картину, будто Н. Зархи шел тогда, в начале творческого пути, по одному направлению с авторами «Кирпичиков» и «Закройщика из Торжка». ...Рассматривая природу



Натан Зархи

кинематографа как органический сплав элементов драматики, эпики и пластики, композиционно организуемых методами монтажа, он придавал драматургии большое значение конструктивного начала, вопреки многим своим современникам (Эйзенштейну, Кулешову, Вертову). Но искусства внешнего показа он не обеднял до поверхностной изобразительности кулешовской школы. Напротив, он рассматривал драматургический процесс серьезно и глубоко, без всякого сведения его к монтажу трюков»*.

* Н. М. Иезуитов. Натан Зархи.—«Искусство кино», 1936, № 3.

Эти соображения крупнейшего нашего историка кинематографии нуждаются не в комментариях, а скорее в попутных замечаниях.

К концу 1925 года, когда работа над «Броненосцем «Потемкин» была уже завершена, авторитет его автора утвердился настолько, что казалось: путь, намеченный Эйзенштейном, и есть единственная магистраль, по которой устремится кинематограф в будущее.

Однако действительность оказалась несколько иной. Во-первых, своим путем, начатым еще в предреволюционные годы, двигались такие режиссеры, как Я. Протазанов, Ч. Сабинский, А. Ивановский, Ю. Желябужский, Е. Иванов-Барков. Я мог бы без особого труда значительно увеличить этот список. Вообще происходит странная аберрация — Эйзенштейн был явлением передовым, исключительным, а нам теперь кажется, что вся кинематография тех лет находилась под его непосредственным и прямым влиянием, исчерпывалась им. Но и в лагере «левой» молодой режиссуры не существовало единства. Как правильно отмечал Н. Иезуитов, первый полнометражный художественный фильм В. Пудовкина не совпадал по своим художественным устремлениям ни с «поверхностной изобразительностью кулешовской школы», ни с явлениями, сводившими драматургию к «монтажу трюков». Видимо, этот последний термин имеет в виду эйзенштейновский «монтаж аттракционов». Недаром же в приведенной выше цитате прямо говорится о том, что Зархи и Пудовкин придавали драматургии «большое значение конструктивного начала, вопреки многим своим современникам (Эйзенштейну, Кулешову, Вертову)».

Если говорить о профессиональных сценаристах, о типе сценария, характерном для середины двадцатых годов, то здесь Николай Михайлович Иезуитов был прав. «Рецидивы буржуазных сюжетов и прежней драматургической техники» сказывались довольно ощутимо в повседневной сценарной практике — и в «Кирпичиках», и в

«Закройщике из Торжка», и в творчестве А. Зарина, и в сценариях Г. Гребнера. Речь здесь идет не о талантливости того или иного драматурга, а об основных принципах кинематографии и кинематографической драматургии. И здесь невозможно усомниться в подлинно новаторском характере творческой практики Н. Зархи.

Собственно говоря, категорическое требование соблюдения принципов «специфики», на которых так настаивала молодая школа советских кинематографистов — и Эйзенштейн, и Пудовкин, и Довженко, и Козинцев, и Трауберг, и Кулешов, и Эрмлер, и вообще почти вся кинематографическая молодежь,— есть явление несколько более позднее, отнюдь не совпадающее во времени с первыми шагами советской кинематографии. До этого периода кинематография почти вся ориентировалась на смежные искусства, преимущественно на театр и на жанры театрального зрелища. Особенно это относится к кинодраматургии того периода. Появлялись кинокомедии, чрезвычайно схожие с водевилем, кинодрамы со всеми признаками театральной мелодрамы. Вспомните большинство немых фильмов, поставленных по сценариям Г. Гребнера или В. Туркина, Л. Никулина или О. Форш и П. Щеголева, А. Файко и других. Часто авторами сценариев были сами режиссеры — назову несколько крупнейших фильмов того времени: шесть серий фильма «Из искры пламя» режиссера Д. Бассалыго, «Пропавшие сокровища» — двухсерийный боевик А. Бек-Назарова, двухсерийная картина И. Перестиани «Три жизни». Сюжетная техника этих фильмов имитировала традиционные приемы драматургии. Сценарий был довольно заметным, но в известной мере и сугубо декоративным элементом в фильме.

С другой стороны, молодая кинематография, утвердившаяся в понимании кино, как специфической формы искусства, развивающейся по своим собственным законам, настаивала на том, что сценарий есть второстепенный и подчиненный элемент фильма.

«...сценарий, по существу, есть не оформление материала, а стадия состояния материала

на путях между темпераментной концепцией выбранной темы и ее оптическим воплощением.

Сценарий не драма. Драма — самостоятельная ценность и вне ее действенного театрального оформления.

Сценарий же — это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов»*.

Я нарочно привел эту цитату с сакраментальной фразой «сценарий же — это только стенограмма эмоционального порыва», чтобы читатель ясно понял, как обстояло дело со сценарной проблемой в 1929 году, то есть почти накануне появления звука в кино, когда необходимость в профессиональном литераторе при создании сценария стала совершенно очевидной, когда и самый сценарий, особенно благодаря наличию в нем диалога, оказался не «подчиненным», а необходимым конструктивным элементом новых фильмов.

Между тем уже реализация замысла «Александра Невского» для Эйзенштейна была связана с привлечением профессионального литератора Павленко. Наконец, написав сценарий об Иване Грозном, Эйзенштейн счел необходимым поручить диалоги находившемуся в это время в эвакуации Леониду Леонову. Совершенно очевидно, что проблема сценария уже не умещалась в границах концепции «стенограмма эмоционального порыва».

Я не буду говорить об отношении к сценарию других молодых и «левых» — Козинцева и Трауберга, Эрмлера и иных, перейду сразу к позиции Зархи — Пудовкина.

Прежде всего Зархи неоднократно подчеркивал, что и он сам и то поколение кинематографистов, к которому он принадлежал, «работали на бешеной зависти к ли-

* Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, М., «Искусство», 1964, стр. 297.

тературе». В ЦГАЛИ сохранилась незавершенная работа Н. Зархи по теории сценария — «Кинематургия». В папке хранятся тщательно пронумерованные странички тетрадного формата. Над этим основным своим трудом по теории кинодраматургии Зархи работал начиная с 1928 года, но он так и остался незавершенным. О границах исследования позволяет судить оглавление. Оглавление это чрезвычайно любопытно и характерно для теоретических взглядов Зархи. Я позволю себе его процитировать полностью:

«1. Предисловие.
2. Искусство кино (общие соображения. Синтез искусств).
3. Материал кино (пластический материал. Драматический эквивалент. Пределы пластического видения).
4. Организация тематики.
5. Драматургия (др. процесс, персонажи).
6. Романная техника.
7. Жанры.
8. Методы художественного выражения.
9. Пейзаж.
10. Монтаж.
11. Надписи.
12. Проблема стиля.
13. Советский сценарий.
14. Указатель».

Вероятно, часть параграфов этого оглавления совпадает со многими тематическими рубриками других работ по теории сценария — и с работами В. Туркина и В. Волькенштейна, и даже с более ранними брошюрами А. Зарина. Однако мне кажется необходимым отметить особенности оглавления, резко отличающие его от прочих работ на ту же тему. И прежде всего главу, названную «романная техника». Родство сценария с театральной драмой — мысль в то время весьма банальная. Но вот родство с романом — эта мысль в высшей степени характерна как для практики, так и для теории Зархи.

Эйзенштейн утверждал близость кинематографии к поэтическим и эпическим жанрам, к стиховому эпосу. Отсюда — аналогии с поэтическим языком, утверждение, что в кино возможны тропы и фигуры, характерные для поэтической и ораторской речи. Это утверждение привело к тому, что появилось множество теорий кинематографического языка. Термин этот ныне почти не встречается, он исчез, как исчезла из обихода теоретиков и сама проблема, если не считать книжки Марселя Мартена «Язык кино», где это выражение не термин, а скорее метафора, и книжки Е. Добина «Поэтика киноискусства», в которой именно и оговорена ограниченность этого термина, его прикрепленность к определенному и очень недолгому историческому периоду и указано, для каких мастеров кинематографа характерны поиски собственно «языка кино».

О языке кино говорил и Пудовкин. О нем говорил и Зархи. Однако в приведенном оглавлении на эту тему нет ни слова. И самый термин, почти обязательный для молодых кинематографистов тех лет, отсутствует. Есть, правда, глава «методы художественного выражения», но почему именно проблему языка следует подразумевать под этим очень общим, по смыслу гораздо более широким, нежели «язык кино», понятием, не очень ясно. Кроме того, есть глава о стиле, называющаяся «Проблема стиля», но и здесь вряд ли можно сводить ее тему к проблеме «язык кино». Думаю, что в противоположность теоретикам, осмыслявшим преимущественно творческую практику Эйзенштейна, Зархи считал сценарий явлением, возникавшим на стыке двух типов литературного мышления — драматики и эпики, причем никак не стиховой, а прозаической. Об этом свидетельствуют главы пятая — «Драматургия (драматический процесс, персонажи)» и шестая — «Романная техника». Кстати говоря, в опубликованной лекции Н. А. Зархи «Образность фильма «Броненосец «Потемкин», прочитанной в ГИКе 5 ноября 1930 года, весь пафос автора сосредоточен на проблемах художественного метода Эйзенштейна тех лет. «Подумайте,— говорит Зархи, заключая лекцию,— как поучителен метод, которым создан этот фильм, доносящий до нашего сознания не фактическую сторону событий, а, прежде всего, тенденцию общественного развития, заложенную в этих событиях»*. Ранее он

* «Из истории кино. Материалы и документы». Вып. 3, М., изд-во АН СССР, 1960, стр. 32.

разъясняет свою мысль: «То обстоятельство, что восстание броненосца было этапом, подготовлявшим последующую победу революции, позволяет нам отказаться от прямой документальности в его изображении и выявить то, что скрыто за фактической стороной события: тенденцию развертывания классовой борьбы, приведшей к пролетарской революции»*.

Как мы видим, даже разбирая образное строение «Броненосца «Потемкин», Зархи ни словом не обмолвился о поэтическом языке кино, проблеме, которая являлась почти обязательной при обсуждении этого фильма в двадцатых годах да и в наши дни. Его интересуют, повторяю, только вопросы художественного, мировоззренческого метода Эйзенштейна. Общее впечатление от статьи, словно она написана не о фильме, а о явлении художественной прозы, и в этом смысле лекция Зархи почти смыкается с теми мотивами, которые были наиболее популярными в литературной критике тридцатых годов.

Недаром же в ряде отзывов (только, к сожалению, не кинематографической критики тех лет) о фильмах, поставленных Пудовкиным по сценариям Зархи, подчеркивается родство этих сценариев с крупнейшими явлениями художественной прозы. «Эпичность повествования, убедительная подлинность, широта охвата,— говорил Луначарский о фильме «Мать»,— напоминают... великую манеру Толстого»**.

Интересно, что у Пудовкина есть статья, названная «Как я работаю с Толстым»***. «Толстой для меня,— пишет в этой статье Пудовкин,— единственный писатель, абсолютно идентичный реальности. Написанное им я ощущаю как существующее самостоятельно, со своими формами, красками, звуками... Когда я делал суд в картине «Мать», я перечитывал «Воскресение»...» И далее он рассказывает о том, что перечитывал тот же роман, работая над постановкой деревенских сцен в фильме «Конец Санкт-Петербурга».

Шкловский, вспоминая о процессах рождения кинематографа, писал, что в кино «сюжетное искусство отделилось от слова... Кинематография как бы гордилась своей независимостью от литературы, создавалась из множественности попыток, поражала воображение, входила в сны людей и все еще не имела теории»*.

В работе 1926 года Шкловский писал об Эйзенштейне: «В театре Эйзенштейн ставил вещи с сильно ослабленным сюжетом и с установкой на развертывание отдельных эпизодов, которые он называл «аттракцион»... Эйзенштейн представляет собою еще более законченный тип «режиссера-безпьесника», чем «безпьесник» Мейерхольд... В «Стачке» Эйзенштейн наметил и новую возможность для сюжета в кино. Основные линии композиции могут быть сосредоточены не только на личной судьбе героя, но и на сопоставлении монтажных моментов. Подобно тому, как поэт, составляющий книжку стихов из уже раньше написанных вещей, создает новую композицию, учитывая прежние вещи не как сложные формальные представления, а как материал, так кинематографический мастер может создавать сюжет монтажно»**. Статьи Шкловского об Эйзенштейне продиктованы большей частью не трезвым анализом, а влюбленностью автора в режиссера. Это и прекрасно в них, но это одновременно и не мешает им быть в высшей степени дискуссионными. Как ни влиятелен был в те годы Эйзенштейн, какие бы замечательные фильмы он ни создавал («Броненосец» и слывший до сих пор неудачей фильм «Октябрь», я говорю только о его немых фильмах), как бы ни было велико влияние Эйзенштейна на Пудовкина (а оно — бесспорно) — в творчестве Пудовкина существовало и нечто такое, что резко отделяло его от Эйзенштейна. Как известно, Гегель назвал историка

* «Из истории кино. Материалы и документы». Вып. 3, М., изд-во АН СССР, 1960, стр. 30.
** «Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы», М., «Искусство», 1965, стр. 143.
*** «Советский экран», 1928, № 37.

* В. Шкловский. За 40 лет, М., «Искусство», 1965, стр. 23.
** Там же, стр. 36.

пророком, «пророчествующим назад». Мне кажется, что историк часто не столько пророчествует назад, сколько ссорит между собой людей и направления, которые до сих пор казались неразделимыми.

Так вот, Пудовкин совершенно не разделял эйзенштейновских принципов монтажного создания сюжета. Да и сам Эйзенштейн, высказав их, в сущности, потом от них отошел. Сценарии Зархи на первый взгляд необычайно традиционны — имеют добротно сработанный сюжет.

Общеизвестно, и об этом не раз писалось, что Зархи ввел в кинематографию живого человека. Сценарист Олег Леонидов в одной из поминальных статей о Зархи писал, что тот пошел против течения, которое характерно было для кинематографии в 1924—1925 годах. Под этим подразумевалась та же мысль — о герое, о характере героя и т. д.

«Вслед за «Броненосцем» появилась «Мать»,— пишет Л. Белова,— по-новому поставившая проблему героя. Внимание художника обратилось к отдельному человеку, но не просто к личности, а к личности как представителю целой социальной категории, к одному из массы.

Индивидуальность в сочетании с социальной обобщенностью персонажа — главный принцип драматургии Зархи и главная черта его новаторства.

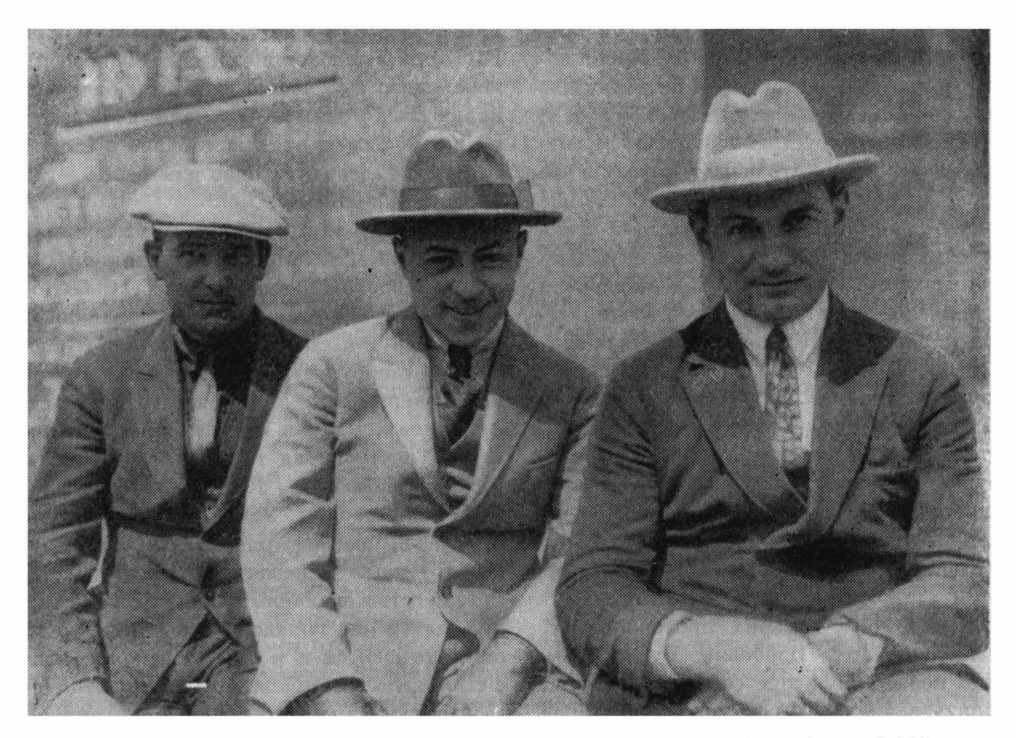
С развитием киноискусства, с усложнением показа человека в общественной жизни мера индивидуальности персонажа становится большей. Герой исследуется во все более сложных и тонких связях со средой, с окружающими его людьми»*.

Мы дальше увидим, прав ли исследователь в своих выводах и обобщениях. Пока же вернемся все к тому же «проклятому» вопросу. Разве дело было только в том, что Зархи ввел человека в сценарий? «Аэлита» Протазанова вышла на экраны в 1924-м, до «Матери» Пудовкина, выпущенной два года спустя. В «Аэлите» много дешевой фантастики; главные герои ее — условные фигуры: Аэлита (артистка Ю. Солнцева) и инженер Лось (Н. Церетели). Но были в этом фильме одна, даже две роли, которые резко спорят с этой условностью бытовой характерностью, сочностью и «земной» убедительностью. Это детектив Кравцов в исполнении И. Ильинского и особенно красноармеец Гусев в исполнении Н. П. Баталова, замечательного актера Художественного театра, который впоследствии сыграл Павла в фильме «Мать». Кто скажет, что эти персонажи неживые люди? Что и у Толстого, и у Файко (одного из авторов сценария), и у Протазанова не было намерения создать полноценный и полнокровный человеческий образ?

Именно в работах «традиционалистов» мы очень часто наблюдаем стремление показать на экране «живого» человека, яркий и острый характер. И по крайней мере, не в этом заключено главное художественное открытие, определившее направление развития советского звукового кинематографа тридцатых годов, приоритет которого несомненно принадлежит Натану Зархи.

Попробуем прежде всего установить, почему Зархи отошел от сюжетной схемы романа Горького. «Основной персонаж своего сценария «Мать»,— говорил Зархи в лекции на сценарном факультете ГИКа о своем творческом опыте в 1934 году,— я задумал, грубо говоря, в прямую противоположность горьковскому образу матери. У Горького мать с самого начала сознательная женщина и неуклонно движется по пути к революции. У меня она взята иначе, н а в н у т р е н н е м п е р е л о м е, в п р о ц е с с е с т а н о в л е н и я, п е р е р о ж д е н и я (разрядка моя.— *Н. К.*). Но раньше, чем наступил этот перелом, во всем, что делает мать, в первой половине сценария есть одно ее определенное и упорное стремление, в форме ли активного действия или пассивного сопротивления,— это стремление сохранить дом, семью. Чтобы сохранить семью, надо не давать отцу пьянствовать, не позво-

* Л. Белова. Н. А. Зархи — теоретик кинодраматургии.— «Вопросы киноискусства». Вып. 8, М., «Наука», 1964, стр. 311.



А. Головня, Н. Зархи и В. Пудовкин на съемках фильма «Конец Санкт-Петербурга» (1927)

лять Пашке уйти на сторону, уйти в революцию. Невольное предательство сына совершено ею во имя основной цели — во имя сохранения дома. Отец умер, пусть хоть сын останется. Для того чтобы основное ее устремление привело к катастрофе, к самоотрицанию, е й д о л ж н ы б ы т ь п р и д а н ы д р у г и е ч е р т ы х а р а к т е р а, к о т о р ы е с д е л а л и б ы у б е д и т е л ь н о й и н е и з б е ж н о й к а т а с т р о ф у: з а б и т о с т ь и н е с о з н а т е л ь н о с т ь (разрядка моя.— *Н. К.*). Эта катастрофа — начало перерождения матери. Утерян смысл охранения семьи, потому что в создавшихся по ее вине условиях — семьи нет. Но сохраняется целеустремленность образа матери, ценность этой устремленности, но уже с новым содержанием, в новом качестве. В характере матери раскрываются новые черты: «Нужно спасти Пашку» — от этого личного мотива она приходит к пониманию того, что спасти Пашку она может не тем, что придет к околоточным надзирателям, а только если пойдет к людям, которые делают революцию; и самоотверженность матери, думающей о спасении своего сына, сочетается в ней с бесстрашием революционного борца и перерастает в это новое качество характера»*.

Я позволю себе продолжить эту длиннейшую цитату, ибо на эту лекцию Зархи, опубликованную десять лет назад, мало кто обратил внимание. Статья Л. Беловой, опубликованная пять лет спустя, игнорирует эти высказывания Зархи. Почему-то исследователи обращают больше внимания на неопубликованные фрагменты из «Кинематургии», чем на эту лекцию.

---

* Н. З а р х и. О моем творческом опыте.— «Вопросы кинодраматургии». Вып. 3, М., «Искусство», 1959, стр. 358.

Итак, продолжаю цитату. «Другой пример: «Конец Санкт-Петербурга». Люди новой социальной природы — крестьянство пензенское, новгородское, тверское и т. д. Их единая целеустремленность: нужно жить иначе, хочу жить по-другому. Вот что движет Иваном (Парнем.— *Н. К.*) в «Конце Санкт-Петербурга». Нужно жить, а жить в деревне нечем. Обстоятельства вынуждают активность. Отсюда — уход из деревни и приход на завод. На заводе сначала такие рассуждения: «Наплевать мне на все ваши дела». Потом — п р е д а т е л ь с т в о (разрядка моя.— *Н. К.*). Потом — тревожный вопрос: «Почему, желая работать и как будто не мешая никому, я, как оказалось, нарушил интересы моих товарищей, моих земляков, моих друзей, очевидно, здесь какая-то ошибка во мне самом». Трудно шевелящийся мозг начинает шлифоваться в этом остром конфликте. Жизнь раскрывается для него в своих противоречиях. «Давай главного!» Избиение. Бунт. Вторжение новых, больших событий — война! И опять заявляет о себе то же активное стремление «Хочу жить иначе!». И как разрешение этого страстного, настойчивого стремления — революция и новое сознание: нашел, знаю, как надо жить!»*

Как мы видим, драматические ситуации сценария «Мать», сценария «Конец Санкт-Петербурга» в чем-то схожи. И в том и в другом случае мы имеем мотив предательства, которое впоследствии и осознается героями как предательство. Иначе говоря, «трудно шевелящийся мозг начинает шлифоваться в этом остром конфликте», как писал сам Зархи. Что это значит в переводе на обыкновенный, неметафорический язык? Перелом в мировоззрении, о чем свидетельствует линия поведения героя, м и р о в о з з р е н ч е с к и й   к о н ф л и к т, р о с т   с о з н а т е л ь н о с т и, вернее, наступление сознательности.

Вот этого-то и не понял В. Демин, автор во многом интересной и во многом ошибочной книги. Он пишет: «То, что в романе Горького сообщается зрителю исподволь, ненарочито, с использованием большого количества самых различных средств и приемов, сценарист настойчиво и изобретательно переводит в одно измерение — измерение событием»*.

В. Демин, таким образом, утверждает, что Зархи был активным сторонником теории «Особого Драматического События» (Демин упустил возможность проанализировать другой сценарий Н. Зархи «Конец Санкт-Петербурга», который Зархи строит на совершенно иных композиционных принципах, нежели «Мать»), что сценарий «Мать» построен на трех особых драматических событиях: 1. Невольное предательство матери. 2. Убийство Павлом отца. 3. Гибель матери рядом с сыном. Надо быть точным — невольное предательство матери есть в сценарии и фильме, и я объяснил, зачем оно понадобилось Зархи, то же самое относится и к гибели матери рядом с сыном, но вот убийства Павлом отца ни в сценарии Зархи, ни в фильме Пудовкина нет. Старика Власова убивает какой-то парень, который, спасаясь от толпы черносотенцев, случайно, стреляя, попадает в него. Павел тут ни при чем.

Но дело даже не в этой фактической ошибке. Нелепо и наивно осуждать прием, игнорируя содержание. Нелепо осуждать принцип «Особого Драматического События», даже не пытаясь понять, какое содержание драматург пытается передать этим приемом, какова его функция.

Мировоззренческий конфликт и был центральным моментом драматургического творчества Натана Зархи, интерес именно к этой области человеческих взаимоотношений, мировоззренческих отношений и делали его творческую практику такой несходной с практикой творчества тех кинодраматургов, кто трактовал сюжет как способ выяснить частные мотивы взаимодействия характеров, пересечения человеческих судеб.

* Н. З а р х и. О моем творческом опыте.— «Вопросы кинодраматургии». Вып. 3. М., «Искусство», 1959, стр. 358—359.

* В. Д е м и н. Фильм без интриги, М., «Искусство», 1966, стр. 26.

Мне представляется, мы вправе утверждать, что в сценарии «Конец Санкт-Петербурга» Зархи создал новый тип сюжета. Если в программу своих занятий по «кинематургии» он включил такой предмет, как «романная техника», то в творческой своей практике он создал тип свободного сюжета, в котором центральное место занимает герой с перестраивающимся сознанием. О том, что в творчестве Зархи эта романная форма продолжала совершенствоваться, свидетельствует позже, уже в тридцатых годах написанный сценарий «Человек, который не убил».

Это открытие Зархи имело очень большое значение в нашем кино и стало впоследствии в высшей степени влиятельным и заразительным. Достаточно указать, что сценарий и фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон» до некоторой степени повторяют тип этого сюжета и этого конфликта. То же самое относится к «Обломку империи» Катерины Виноградской и Фридриха Эрмлера. Вся вторая половина сценария построена на том, что герой пытается понять новую действительность, новую жизнь, окружающую его. Авторам удается раскрыть сознание в развитии и изменении.

В звуковом кино этот сюжет и конфликт варьируются снова и снова. И я мог бы назвать здесь ряд фильмов («Член правительства» и многие другие), построенных на том же конфликте. Все это — разные варианты открытия Зархи.

Пудовкин как-то сказал прямо и просто: «Известно каждому, что чем ближе мы подойдем к тому, на что мы смотрим, чем меньше материала попадает одновременно в поле нашего зрения, чем ближе придвигаем мы испытующий взгляд, тем больше деталей мы отмечаем и тем разрывнее становится наше наблюдение... Если мы вздумаем наблюдать что-нибудь, всегда мы сможем начать с общих контуров и затем, углубляя свое изучение до возможных пределов, обогащать его все бо́льшим и бо́льшим количеством деталей. Деталь будет всегда синонимом углубления (разрядка моя.— *Н. К.*). Кинематограф и силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали»*.

Тезис о значении детали был общим творческим кредо сценариста и режиссера. Зархи обладал отчетливым пониманием природы кинематографа, его сценарии были необыкновенно пластичны, точно найденные детали особенно выразительны. Достаточно сказать, что вся история с рассыпавшимися ходиками придумана была в сценарии. Через бытовую деталь открывалась большая житейская правда — мать охраняла дом и семью отчаянно и безнадежно. А потом тема укрупнялась, расширялась. Показывалось движение человека из темноты стихийных инстинктов к свету сознания и понимания своего бесправного положения и путей его преодоления. И в этом смысле драматургия Зархи отнюдь не «свободная» драматургия: каждая подробность в ней значительна, каждый сюжетный ход тесно спаян с центральной темой и с развивающими ее идейными мотивами.

Автор монографии о Пудовкине А. М. Марьямов свидетельствует, что дирекция студии, на которой ставилась «Мать», предложила режиссеру на роль Ниловны М. М. Блюменталь-Тамарину. «Эта превосходная артистка,— пишет автор монографии,— прославилась в характерных ролях; трактовать же роль Ниловны как характерную можно было, лишь сохраняя тот примитивно-натуралистический подход к самому принципу экранизации «Матери», которым отмечен был план постановки, порученной А. Разумному: фильм тогда рассматривался именно как историко-бытовой. В. Пудовкин ощутил героику революционной истории пролетариата, ее пафос». И далее критик рассказывает, как Пудовкин остановил свой выбор в поисках исполнительницы центральной роли на «прошедшей школу МХАТ и воспитанной на исполнении ге-

* В. Пудовкин. Избранные статьи, М., «Искусство», 1955, стр. 54.

роических ролей» В. Барановской. «Для таких актеров в тогдашней кинематографической среде существовала пренебрежительно насмешливая кличка: их называли «переживальщиками» и полагали, что для кинематографии актеры этой школы противопоказаны. Привлечение мхатовцев к участию в «Матери» насторожило многих коллег Пудовкина. Уже поползло по студии зловещее словечко «ханжонковщина», его прилагали к еще не родившемуся фильму»*.

Надо сказать, что та справедливая мера, с которой Пудовкин подходил к выбору актеров на центральные роли, в значительной степени обусловлена была сценарием.

Ведь конфликт (мировоззренческий и психологический), поставленный Зархи, символизировал тот процесс, который после социалистической революции стал характерным для миллионов русских пролетариев и беднейшего крестьянства. Вот почему история Ниловны оказалась такой емкой историей, привлекавшей к фильму сердца советских зрителей. В сущности, как я уже сказал, ту же тему развивает и фильм «Конец Санкт-Петербурга», но в этом фильме есть свои особые черты, о которых мы будем говорить ниже.

Попутно, может быть, следует напомнить, что сценарий «Мать» Н. Зархи, развернутый в нем конфликт и способ обнажения его социальной природы предвосхитили сюжетные схемы и драматические коллизии советской художественной прозы 30-х годов. Вспомним, едва ли не единственным мотивом, господствовавшим в рассказах, повестях и романах тридцатых годов, был мотив «перестройки». От Леонова до Габриловича (в прозе — не в сценариях), от А. Толстого до Малышкина (здесь можно назвать еще очень большое число писательских имен) — все в той или иной форме отдали дань этой теме и этому конфликту. Перестройка мировоззрения, мировосприятия, мироощущения, психологии старой интеллигенции — вот та тема, которая стала центральной темой художественной прозы тридцатых годов. Конечно, речь шла не только об интеллигенции, но и о рабочем классе и крестьянстве (особенно после коллективизации). Но в длинном списке романов все же фигурирует именно перестраивающийся, переосмысливающий себя интеллигент.

Тема пробуждения классового самосознания главенствовала в следующем сценарии — «Конец Санкт-Петербурга». Не стоит сейчас подробно анализировать историю его замысла и воплощения. Но необходимо иметь в виду, что замышлялся сценарий необычайно широко — он должен был охватывать чуть ли не три века, рассказывать о революционном движении XVIII—XIX—XX веков. Как бы ни был фантастичен и нереализуем в кино этот замысел, важно только одно — то, что с самого начала Пудовкин и Зархи задумывали эпопею. Какую, какого типа, по какому принципу — мы увидим дальше.

Мотив предательства играл в истории Парня далеко не столь заметную роль, какая ему была отведена в сценарии «Мать». Вообще, частные мотивы, психологические основания, бытовые характеристики в этом сценарии только пунктирно прочерчены. Большой вес и значение здесь имеет событийный ряд, показанный как сцепление закономерностей. В сюжете сценария большую и серьезную роль играли и ситуация в Питере накануне первой мировой войны, и биржевой ажиотаж вокруг военных заказов, и история офицера — сына крупного сановника, получившего взятку от фабриканта оружия Лебедева, и история стачки на заводе Лебедева, и первая мировая война, и события Февральской революции, и приезд Парня с фронта, и взятие Зимнего. Правда, некоторые линии в последнем варианте, по которому и ставился фильм, были отброшены. И здесь я снова должен вернуться к полемике со Шкловским. Читатель, я думаю, поймет, что я полемизирую со Шкловским отнюдь не как с теоретиком кино и литературы, а как с одним из наиболее авторитетных критиков того времени, выразителем концепций новой, молодой,

* А. Марьямов. Всеволод Пудовкин, М., Госкиноиздат, 1952, стр. 73.

«левой» советской кинематографии, к голосу которого прислушивались кинематографисты всех поколений.

Он писал так: «Ирония сценария не была достаточно оценена. Сюжетная схема была принята всерьез, как буржуазная линия (речь идет об истории офицера, невеста которого в его отсутствие сходится с фабрикантом Лебедевым.— *Н. К.*). Ленту упростили по требованию со стороны, приведя ее в юбилейный вид. То, что сейчас осуществлено на экране, поэтому бледнее художественно и политически менее значительно, чем то, что было задумано сценаристом и режиссером. Осталась сюжетная линия истории рабочей семьи, но эта линия не противопоставлена другой сюжетной линии, а положена на исторически-монтажный фон»*.

И в другом месте «сюжетная часть «Конца Санкт-Петербурга» оказалась хромой. У нее нет данного в сценарии антипода»**.

Было бы в высшей степени интересно поднять архивные документы студии «Межрабпом-Русь» и выяснить, действительно ли «ленту упростили по требованию со стороны, приведя ее в юбилейный вид». Скажу по совести, я и в сценарии не могу понять (напечатанный в сборнике сценарий еще сохраняет вторую, будто бы иронически-пародийную линию), каким образом эта выброшенная линия могла бы быть иронической, каким образом эта линия (в иронической или серьезной трактовке) могла быть «противопоставлена другой сюжетной линии», то есть линии рабочей семьи, крестьянского парня и т. д.

Каким образом линия офицера, невесту которого крупный заводчик берет на содержание, могла стать антиподом линии крестьянского парня? Я не знаю, кто именно, сам ли Пудовкин или кто-либо из сценарного отдела, заставил Зархи эту линию выкинуть и сократить, но этот человек, бесспорно, обнаружил хороший вкус, так как эта линия не что иное, как парафраз знаменитого стихотворения Игоря Северянина «Ты ко мне не вернешься»:

Ты ко мне не вернешься, на тебе теперь бархат.
Он скрывает бескрылье утомленных плечей...

В образе крестьянского парня дана его судьба. Не в смысле фатума, рока, вообще не в смысле мистически провиденциальном, а в том смысле, что социальные условия эпохи, исторические события, наконец, массовые движения, среди которых личная история Парня только песчинка в огромном крестьянском море, полностью обусловили весь путь Парня. Я думаю, что Зархи уловил здесь самое главное — т и п и ч е с к и е   о б с т о я т е л ь с т в а   э п о х и — и что по силе и яркости изображения обстоятельств, судьбы, называйте это как угодно, Зархи здесь обнаружил подлинную талантливость и проницательность.

Пудовкин сказал в беседе с корреспондентом журнала «Советское кино» в 1927 году, что «Петербург — Петроград — Ленинград», так первоначально должен был называться фильм, охватывает эпоху 1913—1918 годов и что «все это укладывается в сюжетное построение. Взято оно таким образом, что в нем проведен разрез через два сталкивающихся класса. При разработке сюжета сценаристом выбрана своеобразная точка зрения, которая и обусловливает особый прием подачи материала и определяет значимость вещи»*.

Заканчивая фильм, Пудовкин уточнил решение: «...«Конец Санкт-Петербурга»— историческая картина и не задается целью изобразить хроникальную цепь событий. Ее задачей является показать преломление исторических событий в психике персонажей так, чтобы эти события служили импульсом для их действий»**. И там же Пудовкин говорил, что это фильм о солдате революции, прошедшем через перипетии своей жизни к Октябрю.

Ныне такого рода построение стало азбукой исторического фильма, но не забудем, что эту азбуку в п е р в ы е открыл Натан Зархи.

* В. Ш к л о в с к и й. За 40 лет, М., «Искусство», 1965, стр. 99.
** Т а м   ж е, стр. 101.

* «Советское кино», 1927, № 2.
** «Советское кино», 1927, № 7.

Слово «эпопея» применительно к фильму «Конец Санкт-Петербурга» не один раз произносилось, но только Н. М. Иезуитов конкретизировал характер этой эпопеи: «Это была лирическая эпопея в отличие от философского эпоса Довженко и публицистического Эйзенштейна»*. Лирическая потому, что в этом фильме история была дана через судьбу и сознание одного, центрального героя.

Однако не следует забывать, что и проза и кинодраматургия периода двадцатых годов находились как бы на подходе к проблеме типизации. И с этой точки зрения, знаменитые, как рефрен, строчки надписи в сценарии «Конец Санкт-Петербурга» — «новгородские, пензенские, тверские», или «путиловские, обуховские, лебедевские», или в описании немецких солдат — «саксонские, баварские, вюртембергские» — есть как бы первая ступень типизации.

«Индивидуальность в сочетании с социальной обобщенностью персонажа — главный принцип драматургии Зархи и главная черта его новаторства»,— писала Л. Белова в уже цитированной статье. Но это как раз и неверно! Индивидуальности, индивидуализации здесь не было вовсе! Зархи характеризовал фигуру главного героя как типичного представителя бедняцкой крестьянской массы. И приведенные надписи подчеркивают этот принцип поэтики и строения сценария и фильма. Когда-то один из серьезнейших исследователей творчества С. Эйзенштейна Л. Козлов напечатал статью о принципах художественной индивидуализации в фильме «Броненосец «Потемкин». Это справедливая и верная статья с тонкими и остроумными наблюдениями. Однако в последующих фильмах Эйзенштейн отказался от этих принципов («Октябрь», «Старое и новое»). Отказ этот произошел в связи с утверждением основ «интеллектуального кино». Недаром же в одной из позднейших статей Эйзенштейн признавался, что «обобщение в моей работе поглощает частность. Вместо того чтобы сквозить через конкретно частное, обобщение разбегается в оторванно абстрагированное»*.

Казалось бы, тогда путь Зархи в какой-то степени совпадает с направлением творческих устремлений Эйзенштейна. Однако в действительности это не так. Вовсе не «оторванно абстрагированное» стоит за надписью «пензенские, новгородские, тверские», но, как в фольклоре, в былинах, в сказках,— как бы устойчивые черты характера. Сценарий, а вслед за ним и фильм прежде всего интересуются вершителем действия. Несколько позже, по мере развития литературы — носителем определенных свойств. Но как раз это и есть первая ступень типизации. И те приемы типизации, которые мы можем наблюдать в пьесе Н. Зархи «Улица радости», где характеристики персонажей разработаны более подробно, лучшее тому доказательство.

Заключая эти беглые заметки, надо сказать о том, чем же все-таки было и осталось творчество Н. Зархи для советского кино. В своих сценариях кинодраматург открыл мировоззренческий конфликт, который и явился формообразующей идеей произведения. Конфликт, который подсказывал драматургические приемы, а не наоборот. Сегодня иным исследователям приметы явления кажутся почему-то важнее его сути. Приему присваивается значение формообразующего момента. С такого рода подходом едва ли можно понять и объяснить истинное значение кинодраматургической практики и теории Натана Зархи. Для него конструктивным, организующим форму началом были прежде всего социальные концепции и идеи того времени, в которое он жил. Это и стало его личным новым словом в реалистической кинематографии, этим и объясняется тот факт, что «Мать» вслед за «Броненосцем «Потемкин» неизменно называлась среди лучших картин мира.

---

* «Искусство кино», 1936, № 3.

* С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 384.

Размышляя о герое

Продолжаем обсуждение проблем, поднятых в статье В. Санаева («ИК», 1969, № 8) и в опубликованных в нынешнем году статьях А. Демидовой (№ 1), Р. Адомайтиса (№ 2), М. Булгаковой (№ 3), А. Попова (№ 5), Н. Губенко (№ 6).

В № 8 дискуссию продолжит М. Ульянов.

В. Меркурьев

Присягаем искусству

Перед нашим разговором Василий Васильевич Меркурьев попросил подобрать для него все статьи, опубликованные в журнале под рубрикой «Размышляя о герое». «Вы знаете,— сказал он,— неудобно выходить на сцену, когда не помнишь абсолютно точно реплик всех партнеров». Поэтому первая встреча с В. В. Меркурьевым ограничивается лишь тем, что я выгружаю из своего портфеля кипу опубликованных статей и вручаю их Василию Васильевичу. «Я прочту,— на ходу говорит он.— А встретимся и поговорим завтра». Наутро Ирина Всеволодовна Мейерхольд,



В. В. Меркурьев и И. В. Меркурьева-Мейерхольд на репетиции

старший педагог Института театра, музыки и кинематографии, и Василий Васильевич, профессор того же института, встречают меня в своем доме. Мы усаживаемся за круглым столом, и Василий Васильевич начинает:

— Каждому из нас, актеров, приходится высказываться о главном в своей творческой жизни. В главном и проявляется личность. Поэтому прежде всего меня радует сам повод — общение с Всеволодом Санаевым, Андреем Поповым, другими интереснейшими актерами.

Очень важные вещи говорит Регимантас Адомайтис. Простота и простоватость — ведь это, по сути, и есть два разных актерских подхода к правде. Мне по душе, что каждый участник этой дискуссии так много размышляет о мастерстве, о подготовке актера, о его пути к герою. Это не только разговор о профессионализме — кстати, весьма уместный на страницах журнала «Искусство кино»,— это осмысление пути к простоте, правде, к отражению искусством жизни. Иного пути не существует в творчестве.

Вас, верно, интересует, будем ли мы с Ириной Всеволодовной с кем-либо спорить? Будем! И ругаться (разумеется, в рамках творческой дискуссии) тоже обязательно будем. Только как бы поточнее определить противника? А, Ирина Всеволодовна?

(С этого момента ситуация за круглым столом резко меняется. Василий Васильевич оставляет чуточку торжественный, парламентский тон (вспомните его академика Нестратова!) и входит в образ турнирного бойца, к сожалению, еще не сыгранного им на экране. В глазах у Ирины Всеволодовны вспыхивают полемические искры.)

— Не надо ничего играть пешком,— замечает она.

— Не надо выдрючиваться,— обостряет Меркурьев.

— Превращать роль в деревенское одеяло из лоскутков.

— Заставлять играть вместо себя пейзажи и лестницы.

— Бессовестно недоигрывать!

— Надрывно переигрывать!

— Чтобы в зрелости не доводить себя на сцене до инфарктов, надо...

—... Надо в молодом возрасте делать кульбиты!

— Разрешите закурить? — вторгаюсь я.

— У нас нет пепельниц! — восклицает Меркурьев, провозгласивший культ кульбита.

— Понимаете,— увлеченно продолжает Меркурьев,— нас чрезвычайно тревожит некий «модный» настрой современного актерского исполнительства. Этакая «игра пешком», на полутонах, знаете, на полуресницах, даже на ногах полусогнутых... «Подсобойчик»! Видимость сложности. А явственность — бедности.

— Да, да! — подхватывает Ирина Всеволодовна. — Существует колоссальная запутанность вокруг художественного поиска. Когда, каким образом актер по-настоящему доносит, что его герой к чему-то стремится, чего-то хочет?

— Не относите это к вопросам чисто актерской техники!— предупреждающе поднимает палец Меркурьев.— Нет, не техника — наполненность, ясность образа, лицо героя — вот что это такое! Поэтому я и ухватился сразу за статью Андрея Попова. Помните ту ее часть, где идет речь о воспитании молодого актера? Ведь мы с Ириной Всеволодовной заняты тем же. А что такое разговор о воспитании актера? Это впрямую разговор о правде, впрямую — о современности, впрямую — о молодом герое, потому что не мне же, Меркурьеву, его играть... Согласен с Поповым — без полной отдачи нет искусства. Но **как** отдавать? Как «себя тратить»? Андреем Поповым отмечена граница — «до истерик и инфарктов не доходить». Но опять-таки — **до чего** доходить? **Как** выражать?

Любопытен в этой связи один разговор Станиславского с Мейерхольдом в середине 30-х годов. Константин Сергеевич спросил однажды:

«Всеволод Эмильевич, почему вы так протестуете против моей системы?»

Мейерхольд ответил:

«А потому, что когда я играл Треплева, я чуть не застрелился по-настоящему. Я был самым прилежным вашим учеником».

В этой остроумной пикировке больше точек соприкосновения, чем отталкивания. И за ними встает очень серьезный пласт размышлений об актерских приспособлениях, о методах выразительности, эмоционального существования в образе.

— И Станиславский и Мейерхольд,— вступает Ирина Всеволодовна,—призывали к яркости, полноте эмоциональной отдачи. И их взгляды на задачи и конечный результат творчества с годами явственно сближались. Разрешите, я процитирую абсолютно точно: «Выразительность актерского исполнения зависит не только от глубины проникновения во внутреннее содержание роли, но и от степени подготовленности физического аппарата актера к воплощению этого содержания». Это говорит Станиславский. А это Мейерхольд: «Техника актера, не пропущенная сквозь спектр жизни, может привести его к беспредметному цирковому акробатизму».

— И еще одно чрезвычайно важное высказывание.— Меркурьев листает конспект институтской лекции и, найдя нужное место, торжествующе читает:

— «Да сгинет навсегда со сцены пустой актерский глаз, глухие голоса, речь без интонации, корявые тела с закостенелыми спинами, хребтом и шеей, с деревянными руками, кистями, пальцами, ногами, в которых не переливаются движения, ужасная походка и манеры». Станиславский! — захлопывает он тетрадку.

— ...Понимаете, от этого трудно отучать. Надо сызмальства учить другому. У нас с Ириной Всеволодовной в институте двадцать шесть мальчишек и девчонок. Мастерская. Первый курс. Если их не направить на путь истины сейчас, то все последующее так или иначе будет связано с отучиванием. Я начал с тревоги по поводу модного стиля и тонуса актерской игры, а пришел к конкретной судьбе двадцати шести наших новых учеников. Мы продолжим эту тему, когда вы побываете на занятиях. А сейчас разрешите о другом. Давайте мы не будем «наговаривать» статью по заранее составленному плану. Попробуем заполнить ее тем, что составляет существо именно нашей работы и жизни.

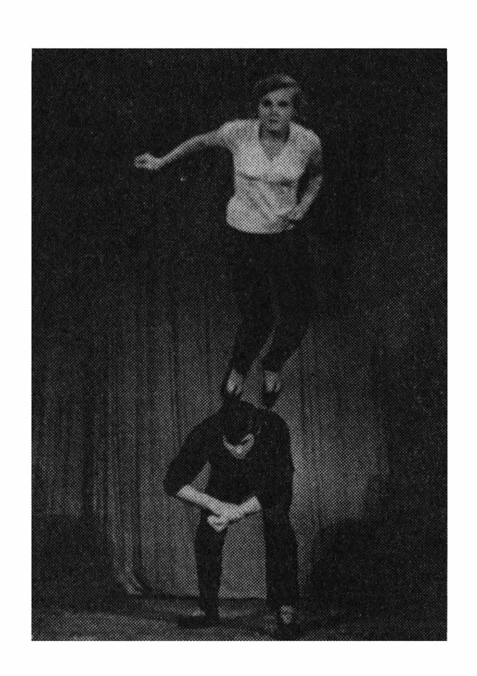
●

...За день до этого я не знал, как сложится наша беседа. Не знал, что разговор в ней пойдет по очень интересной, на мой взгляд, цепи: формирование мастерства — постижение современности... Что он вплотную коснется воспитания актера. Поэтому сделаем отступление и представим двадцать шесть учеников мастерской Меркурьева и Мейерхольд в тот момент, когда те заканчивают сдачу ленинского зачета, а профессор В. В. Меркурьев вот-вот поднимется с кресла, чтобы подвести итоги.

Ленинский зачет проходит в 48-й аудитории Института театра, музыки и кинематографии. Он не дублирует зачета по политдисциплинам. Один за другим встают студенты и рассказывают о том, какие обязательства были взяты ими к Ленинскому юбилею и как они выполнены. Внешне зачет напоминает, пожалуй, обычное курсовое собрание. Лишь две детали непривычны. Вернее — три. Во-первых, все (в том числе и студенты) называют друг друга по имени и отчеству. Во-вторых, каждое сообщение о том, что очередной зачет принят, встречается аплодисментами мастерской. И, в-третьих, бросается в глаза, что Меркурьев уже давно и совершенно явно чем-то недоволен.

Да, Василий Васильевич, «подводящий черту» после всех рапортов «Людмил Васильевн» и «Иванов Сергеевичей», не подхватывает эту ноту ликования. Он начинает медлительно, чуть иронично и, постепенно накаляясь, разражается яростной филиппикой.

— Я не понимаю, где я нахожусь. Что происходит здесь: рапорт актерской мастерской или прием больных в захудалой



Упражнения по биомеханике

И. В. Меркурьева-Мейерхольд на репетиции спектакля «Два цвета»

сельской амбулатории. Меня поражает, товарищи, как вы говорите! Нет ясности мысли, гордости за свое дело, какое-то жалкое бормотание себе под нос! Слушаю и ужасаюсь: неужели все так скучно, серо, бездарно в нашей мастерской? В жизни вашей! Выходит создание в красных бантиках, лепечет, запинаясь: «Сессию сдала... Хор организовала... Начали спевки...» Черт знает что! Это какие-то экзамены из «Тома Сойера»: «Никто из вас, друзья, не ждал, чтобы малыш стихи читал». Выползает следующая тюря: «Меня нагрузили плевать в стенку. Я это делаю. Вот я могу сделать сейчас...» Вот ведь как все у вас выглядит. Позор!

Поймите! Вы не оправдываетесь, не зарабатываете стипендию. Вы защищаете не себя, а д е л о. Главное в своей жизни! И речь идет не о том, как, знаете ли, «подать себя» на зрителя-экзаменатора, это-то гнусненько! Речь идет о том, как, скажем, внятно и с достоинством объяснить, что тот же хор, организованный в мастерской, является нашей победой, принципиальным шагом к сплочению коллектива, выполнением ответственнейшего задания по взаимодействию с партнером, по выработке бокового зрения, без которого не существует актера.

Почему вы не загораетесь?! Почему не умеете разъяснить цель, смысл, красоту своей работы. Ведь только в этом умении ясность вашей личности, актерский профессионализм, к которому надо стремиться!..

...По мере меркурьевской речи молчание аудитории сменяется возбужденным гулом, кто-то подхватывает реплику Меркурьева, монолог, не споткнувшись, выливается в диалог, и начинается новый зачет, новый, по-настоящему важный, взволнованный разговор мастерской — об умении ясно жить, ясно поступать, ясно выражать ясное.

●

— Василий Васильевич,— спрашиваю я позже.— А почему ребята у вас называют друг друга по имени-отчеству?

— А вы считаете лучше «Ванька-Танька»? Видели, у нас напротив института Учебный театр. И слушать невыносимо, как через улицу, из окна в окно несется «Ванька-Танька». А «Ванька-Танька» — это Театр и Театральный институт! Сначала ребята не очень понимали «зачем?», про себя чуточку подсмеивались над ритуалом. А потом привыкли. Поняли, что, может быть, с этого начинается и уважение, и собранность, и ощущение значимости того, что совершается в мастерской. При обращении «Валентина Петровна» не брякнешь: «У тебя юбка сваливается», он по-другому заметит: «Валентина Петровна сегодня чуточку не собрана», он, увидев ошибку товарища, скажет: «Мне кажется, Семен Петрович немножко не понимает сверхзадачу»,—и разъяснит, что именно ему кажется...

Вас, верно, интересует, сохраняется ли при этом чувство юмора? Разумеется! Без юмора ведь в искусстве и самой работы меньше оказывается.

●

— ...А теперь о другом — продолжал за круглым столом Василий Васильевич.— Вот я сегодня не спал всю ночь. Готовлю в юбилейном спектакле «Артем» роль священника и мучаюсь! Чувствую, нет в пьесе достаточного материала, чтобы раскрыть образ. Персонаж-то эпизодический — утешают меня, всего две сцены. Ясно, что поп мой должен оттенить главную тему спектакля... Мелькнет — увидят, что поп этот образован, цитирует Монтеня, на мир смотрит сложно, размышляет, есть у него фраза «все зло от полуобразованности»... Мелькнет! Получив роль, я сразу пошел в Казанский собор — разузнать про одного священника с близкой судьбой к моему герою. Я всегда ныряю к людям, которые видели, знали то, что мне предстоит играть.

Значит — эпизод? Герой второстепенный? На периферии сюжета? А ведь по этой причине человека, которого надо сыграть, не обстрижешь ножницами! Мне порой говорят на съемочных площадках:

«Не надрывайтесь вы так, Василий Васильевич! Это у вас и так великолепно сойдет, это у нас «вторым планом». А вот Борис Васильевич Барнет понимал, почему я ночами не спал на съемках в «Полустанке». Только однажды зашел на огонек, спросил: «Что вы?» — «Я готовлюсь к завтрашней съемке. Мне человека играть. И хочу я найти, во имя чего этот кусочек вашему фильму нужен».

Я начал с эпизода не случайно. Посмотрите, сколько у нас на экране именно здесь мусора, невнятицы, серенького штукарства. Получается не глубокий фон, не атмосфера жизни, а какой-то захламленный «задний двор». Заметьте, актеры-премьеры разлюбили, когда сильные партнеры играют эпизоды, «отвлекают» зрителя на себя. А ведь «сумма эпизодов» — это жизнь, среда, атмосфера, в которой (и только в которой!) происходит главное. Подумайте, если б каждый мелькнувший персонаж точно отражал эту жизнь, если б актеры-философы смогли показать эту взаимосвязь всей среды и героя, как бы богато предстала тогда действительность, какие огромные задачи ее оценки, осмысления, действия в ней возникали бы перед киногероями! Заметьте, в этих словах мой яростный, непримиримый спор с защитниками взгляда: «это сойдет и так, это вторым планом».

Я уже не говорю о том, что любой образ обязан повлиять на сознание зрителя, пробить какой-то след в его душе.

Одна из первых моих ролей в кино — заведующий райзо Сташков в «Члене правительства». Я — эпизодический персонаж. Я пытаюсь убрать «вредителя», самое прекрасное в фильме — Александру Соколову. Можно было бы локализовать задачу: вот дуб, ретивый перегибщик, опасный чинуша, действующий по принципу: «Не рассуждай. Слушай готовое». Но как же, играя это, я могу не думать о Вере Марецкой, не думать, что я — жестокая, горькая частица судьбы ее героини, часть пройденного ею пути. Как же, изображая отвратительное, страшное, сыграть сильнее (в актерском ансамбле) на светлое и прекрасное?

Здесь рядом и вопрос актерской трактовки отрицательного героя. Вопрос этот необычайно важен, потому что в прямой зависимости от того, как, на каком срезе роли мы расположим «минус», находится и природа осмысления зла, и вескость, правда отрицания. Об этом интересно размышляет Алла Демидова, задаваясь вопросом: «Зачем нужна актеру эта вера во внутреннюю правоту своего отрицательного героя?»

Весьма распространено мнение, что актер, играющий отрицательного героя, является прокурором образа. А если и адвокатом? Ну, хотя бы по простой логике: если я играю негодяя, то, что мне, актеру, выгоднее?.. Покажу его (перед ним самим) самым разотрицательным, так он от отчаяния повесится. Оправдаю его (перед ним самим), он покажется нам страшнее, опаснее. Если он крадет, так уж верно полагает: жить-то надо! А если в нем сидит лишь вор, он так и по экрану ходить будет — вор, и только!

Снова замечу: это не просто вопросы техники, внутренней убедительной трактовки героя. Это вопросы содержания, смысла, реального противоборства правды и лжи.

Знак «минус» — тончайший, сложнейший в искусстве. Сколько же раз приходилось ломать над ним голову! Когда я получил роль академика Нестратова в «Верных друзьях» (первоначально она планировалась на Николая Черкасова), я изучил сценарий, познакомился с некоторыми кинопробами и убедился, что Нестратов трактован как явно отрицательный герой. И сразу же возникла масса вопросов. Почему (коли он такой) с ним решились отправиться в плаванье его друзья? Почему они и Нестратов оказались действительно верными друзьями? Почему, в конце концов, сам Нестратов считался и авторитетным и действительно ценным работником? И в результате наших общих раздумий, споров произошла переакцентиров-

ка образа. Я стал играть на экране неплохого человека, в котором, однако, явственно проглядывает дурное. Оттого оно и выглядит комичнее! Разоблачительнее...

— А вы сами каким воспринимаете Нестратова? — спрашивает Меркурьев.

— По-моему, он не пропащий человек. Знаете, он даже рядом со своими чуточку голубоватыми друзьями кажется живым, полнокровным. Пожалуй, самым симпатичным из всей тройки.

— Симпатичным! За счет чего? Ведь не за счет какого-то исключительного «меркурьевского» исполнения?..

— Нет, и Чирков, и Борисов играют прекрасно.

— Лучше Меркурьева, поверьте!.. В чем же дело?

— Я думаю,— отвечаю я,— все дело в том, что когда в человеке типа Нестратова не проглядываются недостатки (и, наоборот, достоинства), он автоматически перестает быть человеком, становится послушным изделием драматурга: хотите — положительным, желаете — отрицательным.

— Может быть... — кивает Меркурьев.— Пожалуй. Вы видите, как это трудно — управиться в искусстве с двумя действиями арифметики. Ничего на свете нет труднее!

●

9 утра. 36-я аудитория. Кулисы, старенькие столы и стулья, в стене бутафорский камин, у окна пианино. Над расписанием и фотогазетой лозунг:

«АКРОБАТИКА ПОМОГАЕТ ВЫРАБАТЫВАТЬ РЕШИМОСТЬ, А РЕШИМОСТЬ ОЧЕНЬ НУЖНА В КУЛЬМИНАЦИОННЫЕ МИНУТЫ ТВОРЧЕСТВА».

К. С. Станиславский

Урок биомеханики ведет Ирина Всеволодовна Мейерхольд.

После разминки — просмотр. «Диалоги зверей». «Они изучили Брема, наблюдали за животными,— поясняет мне Меркурьев.— Сами сочинили сюжеты. А задача — научиться действовать внутренне, пока что в «шкуре животных».

...Это две цапли на болоте и хитрая лягушка. Выскочивший на опушку заяц, взбудораженный и настороженный,— впрямь тут же появились волки. Потерявшийся пингвиненок. Резвящиеся обезьяны: здесь неожиданный для мастеров экспромт, кулиса вдруг превращается в лиану, на ней акробатически летают две обезьяны и спасаются от крокодила, умчавшись на старенький стол. Медведи и пчелы... Мастерская подыгрывает, изображая лесные звуки.

Замечания педагога несколько необычны:

— Ты не похож на верблюда. Внутренняя жизнь верблюда у тебя не осуществилась. У нас ведь, помнится, уже были верблюды? Они покончили жизнь... не самоубийством?

— А ишак подрос, Алексей Борисович? Можете показать?

— Растет,— смущаясь и рдея, отвечает «ишак».

Потом — «Стадион». Здесь имитация различных видов легкой атлетики, гимнастические упражнения, соревнования, моменты острой спортивной борьбы (однажды Меркурьев испуганно шарахается от «пронесшегося» мимо него копья), заканчивающиеся великолепным пародийным «кетчем»... Избитого судью выносят с ринга на руках.

Перерыв. Мы разговариваем с мастерами.

— Биомеханика,— объясняет Василий Васильевич,— это система тренажа и подготовки актера, введенная Мейерхольдом. Речь идет о максимальной пластической выразительности актера, об его умении ярко и лаконично, в движении передавать свое внутреннее состояние. Качеств этих очень не хватает молодым актерам — и в театре и в кино. Вот почему мы с этого и начинаем работу в мастерской.

Помните, мы говорили «донести мысль не пешком». Не вразвалочку. И посмотрите, как в лучших этюдах у ребят поют тела. Ведь можно выдавливать из себя, как касторку, даже радость. А бывает — вдруг человек от радости делает кульбит. Это эстетично. Броско. Ярко.

— Те высказывания Мейерхольда и Станиславского, которые я вам приводи-

ла,— вступает Ирина Всеволодовна,— мы и стараемся претворить на практике. Заложить в молодого человека, еще даже не актера, эмоциональную яркость, заставить каждого из них познать собственное тело. Чтобы он, он играл, а не березы и лестницы вместо него. Помните: «техника актера... пропущенная через спектр жизни».

— Сам Всеволод Эмильевич,— улыбается Меркурьев,— придумывал и воспроизводил изумительно. Помню, как приходил он на репетиции нашего «Маскарада». Я играл Казарина. И когда Арбенин появлялся в игорном доме, я восклицал: «Не выдержал, зажглося ретивое!» Мейерхольд показал мне: это надо изобразить, сыграть как тройку-смерч — так же вернулся Арбенин к столу, так же должен сыграть и Казарин. Я пробовал, бился, через неделю сказал сокрушенно Всеволоду Эмильевичу: «Не выходит!..» Знаете, он просветлел, заулыбался: «Спасибо за правду, за то, что не подвел!» Он ненавидел, презирал бездарные подделки.

Что же вы не спрашиваете, какой, собственно, вклад в наши раздумья о современном герое вносят эти робкие верблюды и пленительные обезьяны? — вдруг резко меняет тему Меркурьев.— Не мелковато ли будет выглядеть в разговоре мастерская?

— По-моему, вполне современные звери,— защищаю я корректно только что виденное на уроке.

— Это первые навыки мастерства,— отчеканивает Меркурьев.— Мастерства, без которого любые разговоры о современном герое бесплодны. Поэтому сейчас, на этом этапе большую, ответственную, историко-революционную композицию из стихотворений Маяковского мастерская отрабатывает на... технике речи. Если же вы хотите представить себе результат, посмотрите хотя бы в Пушкинском театре нашу ученицу Колесникову. Посмотрите ее в «Нахлебнике», сравните, насколько она иная в «На дне» (многие в театре были уверены, что она и вовсе не вытянет Наташу). Понаблюдайте, как легок и выразителен пластический рисунок ее роли в спектакле «Час пик». Это поистине биомеханика в действии!

...После перерыва Меркурьев все чаще поглядывает на часы и с середины урока уезжает на репетицию в театр.

А в мастерской продолжаются занятия. «Столы»— импровизационные немые сценки, в которых обязательно обыгрывается камин. Потом короткая репетиция джаз-оркестра в двух составах. Потом Людмила Николаевна, 16-летняя девочка с красным бантиком, вызывает на репетицию хор — это вся мастерская. Звучит «Братец Яков», затем «Бухенвальдский набат» и «Во поле березонька»... Три с половиной часа занятий с полной нагрузкой — на воображение, мышцы, слух, сердце...

А главное впечатление?

Впечатление, что в совсем еще юной мастерской этих энтузиастов (быть может, и чудаков), крепышей и граций, музыкантов и спортсменов рождается что-то серьезное и чрезвычайно интересное. Например, будущий творческий коллектив. Будущий единый и согласованный организм актерской мастерской — значит, театра и кинематографа. Рождается осознанно, направляемо. Не только опытными мастерами, но и собственной убежденностью: искусству надо служить с искусством.

●

Когда я поделился с Меркурьевым своими впечатлениями от урока в мастерской, он подхватил:

— Да, да!.. Вы знаете, конечно, как армейская молодежь готовится к присяге. На это есть свое время, период серьезной подготовки. Так вот: присяга должна быть и в искусстве! И принимать ее надо в молодом возрасте. Вот почему я и предложил вам включить в эту дискуссию разговор о двадцати шести наших учениках.

Вернемся к дискуссии. Ее совершенно правильно повел Санаев. Надо находить

гордость и красоту в нашем времени. Надо дать звучную перекличку киноискусства 70-х с классикой 30-х годов. Но как? Ведь цель предполагает и указание точного маршрута. Его-то и предстоит детально разработать в нашем разговоре. И для меня самое важное, принципиальное начало в такой разработке звучит ясно и просто: чтобы сделать — надо уметь. Мы должны детально проанализировать, что мы умеем, где лишь ловчим, когда работаем из рук вон плохо.

Раздумья о герое кинематографа естественно начинать с драматургии. Но столь же естественно начинать с нашего, актерского мастерства. Если б вы знали, сколько мы сами не делаем, не дожимаем, не можем, потому что не умеем... Какие здесь потери! Ну, ладно,— Меркурьев откидывается на сиденье машины и завершает умиротворенно: — Я рыбак.— И помолчав: — Вы знаете, как бывает: замерзнет лед, потом подтает, а когда ударит мороз, снова намерзает — новый, молодой, второй. Так вот, случается, актеры (не рыбаки!) ловят между первым и вторым льдом. А ты проруби тот — первый, главный, глубинный! Сумей!

...Машина сворачивает на Невский, сейчас солнечный, шумный, по-настоящему весенний. Меркурьев, завершив свое участие в дискуссии, замолкает. Он отдыхает от репетиции. Перед занятиями в мастерской.

Беседу вел А. ВАСИЛЬЕВ

Ленинград

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

В АЗЕРБАЙДЖАНЕ ЕСТЬ ДЕРЕВНЯ, где триста человек носят имя Нариман. Они названы так в честь Наримана Нариманова (1871—1925), одного из ближайших сподвижников Владимира Ильича Ленина, соратника Кирова и Орджоникидзе. Режиссер Аждар Ибрагимов, постановщик картины «Двадцать шесть бакинских комиссаров», приступил на «Мосфильме» к работе над картиной «Трон черной королевы» («Нариман Нариманов»), события которой как бы продолжат то, о чем было рассказано в его предыдущей ленте.

— Много лет,— рассказывает А. Ибрагимов, — вместе с драматургом Исой Гусейновым я собирал материал о жизни и деятельности замечательного сына азербайджанского народа, человека, который разносторонностью дарования, широтой взглядов, гуманизмом напоминает людей эпохи Возрождения. В юности он был учителем. Затем закончил медицинский факультет в Одессе и стал врачом. Увлекся социалистическими идеями и Октябрьскую революцию встретил профессиональным революционером. Нариманов много писал, и его литературные произведения, пропагандирующие идеи равенства, братства, дружбы народов, вошли в золотой фонд азербайджанской литературы и стали известны далеко за пределами его родины. Нариманов не только писал пьесы, но и сам играл в них — его актерское мастерство в спектаклях Национального театра в Баку вызывало бурные овации публики.

Первый председатель Совнаркома Советского Азербайджана и один из руководителей Закавказской федерации, Нариманов проявил себя как замечательный организатор, пламенный трибун, умеющий донести живое слово правды до сердец тысяч людей. Не случайно Нариманову было поручено представлять нашу страну на Генуэзской конференции: Ленин считал его тонким политиком.

Характер героя фильма раскроется в острых классовых схватках с врагами Советской власти, в общении с простыми людьми и с дипломатами, в драматической борьбе за бакинскую нефть, жизненно необходимую молодой Республике Советов. Это не будет фильм-биография с последовательным изложением событий жизни героя. Картина будет построена как серия киноновелл, которые позволят перелистать наиболее яркие страницы жизни революционера. По жанру это будет историческая драма, главные события которой происходят сразу после расстрела бакинских комиссаров.

●

АЛЕКСАНДР ЗГУРИДИ ставит на Центральной студии научно-популярных и учебных фильмов цветную картину «Черная гора» — о жизни редких животных в джунглях Индии. Сценарий написал индийский писатель Ходжа Ахмад Аббас. Это совместная советско-индийская постановка.

«РАСУЛ ГАМЗАТОВ». Так называется новая картина Северо-Кавказской студии документальных фильмов. Сценарист В. Огнев, режиссер О. Подгорецкая, оператор Чен Ю Лан.

●

ГРУППА ФИЛЬМА «ГОЙЯ, ИЛИ ТРУДНЫЙ ПУТЬ ПОЗНАНИЯ» — интернациональная. Выпустят картину студии «Ленфильм» и ДЕФА. Ставит ее режиссер из ГДР, выпускник ВГИКа Конрад Вольф. Роли исполняют актеры Советского Союза, Германской Демократической Республики, Венгрии, Румынии, Польши, Болгарии, Югославии. Снимают фильм немецкий оператор Вернер Бергман и советский Константин Рыжов. А сценарий написал болгарский кинодраматург Анжел Вагенштайн. С ним и беседовал о будущем фильме корреспондент журнала «Искусство кино».

Член Болгарской коммунистической партии с 1941 года, Анжел Вагенштайн в годы борьбы болгарского народа против фашизма руководил боевой группой, сражался в партизанском отряде. В 1950 году закончил сценарный факультет ВГИКа. По его сценариям были поставлены фильмы «Тревога», «Наша земля», «Герои Сентября», «Ребро Адама», «Две победы», «Закон моря», «Звезды», «Двое под небом», «Эзоп». За сценарий фильма «Наша земля» А. Вагенштайн удостоен Димитровской премии.

— С Конрадом Вольфом,— рассказывает А. Вагенштайн,— я встретился и подружился во ВГИКе. Нас объединили ненависть к фашизму, единство политических и творческих позиций, длительные размышления и споры о назначении искусства. Все это неизбежно должно было вылиться в общую творческую работу. Она началась с фильма «Звезды».

Мысль поставить фильм о Гойе возникла лет десять назад. Последние годы мы вместе изучали все, что относится к его творчеству. И убедились, что самые большие возможности для экрана содержит роман Лиона Фейхтвангера. Эта книга была написана во времена «охоты за ведьмами», борьбы с маккартизмом. Гойя интересовал писателя прежде всего как представитель своей страны, как человек своей эпохи. Но книга поднимает вопросы, волнующие людей сегодняшнего дня, — мира и войны, народа и власти, назначения искусства, права человека на счастье. В 1935 году на Парижском конгрессе писателей в защиту культуры Лион Фейхтвангер сказал: «Я стараюсь писать исторические романы против тупости и насилия, против того, что Маркс называл погружением в неисторическое». Именно так Фейхтвангер описывает эпоху Гойи. Концепция Фейхтвангера совпала с нашими творческими замыслами. Трудно найти другого человека, который так сконцентрировал бы в себе вечные проблемы взаимоотношений художника и общества, художника и революции. Вот почему при всем историзме романа мы находим в судьбе и личности Гойи ключ к постановке вполне актуальных вопросов.

— Хотя роман Фейхтвангера действительно обращен к современности, в нем продемонстрировано удивительно тонкое знание исторической эпохи и всех ее бытовых и житейских деталей. Как вы решаете проблему исторической и этнографической точности фильма?

— Нас привлек общечеловеческий характер творчества Гойи. Поэтому детали испанской экзотики и этнографии, специфика нравов, костюмов, утвари, быта Испании конца XVIII — начала XIX века не так важны для нас. Вместе с тем вне понимания национального характера творчества Гойи не прозвучит тема большого художника. Основной вопрос стиля — это ясное понимание того, что мы можем и чего не можем, добиваясь исторической конкретности и точности. И когда мы не можем воссоздать подлинную Испанию, мы не должны снимать «под Испанию», иначе будем походить на плохих эстрадных исполнителей так называемых испанских песен.

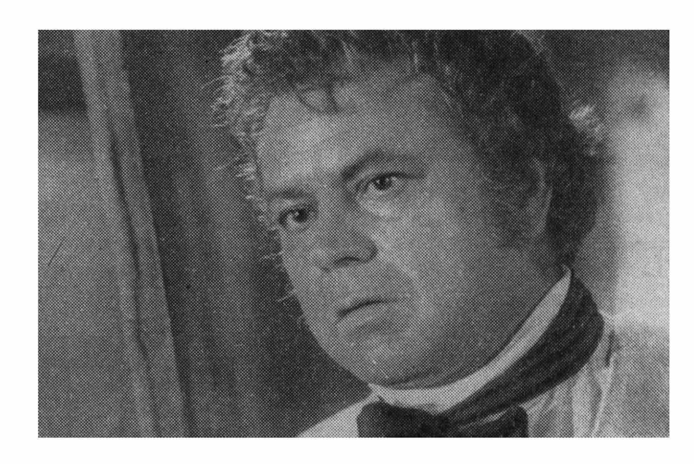
— С какими проблемами вы столкнулись при экранизации романа Фейхтвангера?

— Как обычно, кое от чего пришлось отказаться, кое-что подчеркнуть, развить темы, которые сегодня актуальны, то, для чего можно найти кинематографическое выражение. Мы считаем, что если экранизация слепо следует за первоисточником, она в конце концов оказывается очень далекой от него. Чтобы быть верным роману, нужно не формально переводить его на язык кино, а творчески, без робости и ложного почтения. Отношение к роману как к догме приводит к неудаче, в лучшем случае к полуудаче. Мы же хотим доказать, что, обращаясь с книгой свободно, остались верны ее духу, ее страстям и мыслям.

Другая проблема в том, что Фейхтвангер умер, осуществив только первую часть задуманного им жизнеописания великого испанского художника. Он не оставил ни плана второй книги, ни соображений по ее поводу. Фильм следует роману, начиная с того периода жизни Гойи, когда сын простого ремесленника становится придворным жи-

вописцем. Но в фильме должен быть весь творческий путь художника, причем второй период — войн, наступления и отступления реакции, испанской революции и ее разгрома — связан у Гойи с его циклом «Ужасы войны», вершиной его творчества. Сын своего времени, Гойя жил тогда напряженной духовной жизнью художника, гражданина, мыслителя. К этому периоду относится наибольший подъем его неистового творчества, когда художник оставил изящный Мадрид, окунулся в самую гущу народных страданий и решил эмигрировать из Испании. Эти сцены мне пришлось написать самому, стараясь решить их лаконично, сдержанно, в духе романа. Это очень трудная работа, потому что нужно было сохранить стиль Фейхтвангера. Не сложно продолжить сюжет, но невероятно трудно добиться этой фейхтвангерской манеры.

В картине будет представлено почти все творчество Гойи — портреты, графика, настенная живопись, церковные фрески. Зрители увидят, как в последний период жизни Гойи рождалось выстраданное им искусство, как общественная активность художника отразилась на его творчестве. Последняя часть фильма — это органический сплав картин Гойи, почти документальных съемок страдания, гнева, восстания масс и музыки, которую пишет для фильма советский композитор Кара-Караев. Лейтмотивом всей заключительной части будет страстная и страшная песня Марии, которую инквизиция сжигает за ее песни и танцы.



«Гойя». Гойя — Д. Банионис

— В чем для вас актуальность фильма?

— Выходец из народа, ставший великим живописцем и графиком, Гойя проходит мучительный и сложный путь. От преданности монархии и религиозности к беспощадной критике короля, обличению церкви и инквизиции. Человек, считавший себя далеким от политики, становится одним из самых страстных борцов против реакции. Так Гойя приходит к подлинному познанию жизни.

Фейхтвангер вкладывает в уста одного из персонажей романа слова, обращенные к Гойе: «Художник — это нечто большее, чем мастер своего дела: он воздействует на всех, проникает в душу каждого, говорит от имени всех, от имени всего народа». Большой художник — это судья своей эпохи, который обличает реакционные правящие силы с исторически более высоких позиций и выносит им в своем искусстве беспощадный приговор.

Роль Гойи необычно трудна для артиста. А у нас особенно, потому что наш фильм — монотрагедия, и от актера зависит успех или провал замысла. Это была проблема номер один. Она была решена еще на кинопробах. Я счастлив, что нам встретился Донатас Банионис. Кинопробы Баниониса на роль Гойи занимают полтора часа. Фактически в этих поисках образа на экране он уже сыграл Гойю. Банионис — крупное явление в современном искусстве, глубокий, простой, скромный, бесконечно обаятельный человек, которого нельзя не полюбить. С ним я спокоен за наш фильм.

«Гойя». Пепа — Л. Чурсина, Мануэль Годой — В. Киллинг



Не архив — арсенал!..

И. Копалин

О двух фильмах Дзиги Вертова

Некоторые фильмы, увиденные раз в жизни, входят в сознание прочно, остаются в памяти на всю жизнь. За 45 лет работы в кинематографе я просмотрел немало фильмов, больших и малых, хороших и посредственных, оставивших меня равнодушным и взволновавших до глубины души. Но две ленты прочно вошли в мою память, оставили глубокий след, стали как бы вехой на моем творческом пути. Это два (из двадцати трех) выпуска «Киноправды», сделанные Дзигой Вертовым: № 21 с подзаголовком «Ленинская» и № 22 — «В сердце крестьянина Ленин жив». Первый фильм был в трех частях, второй — в двух. Оба фильма созданы в 1924—1925 годах к годовщине смерти Владимира Ильича. Именно эти два фильма и стали как бы поворотной вехой в моей судьбе. Как это произошло?

Шел 1925 год. Уже второй год я был знаком с Д. Вертовым и его неизменными помощниками и соратниками М. Кауфманом и Е. Свиловой. Уже стал близким дом № 24 на Тверской, ныне улице Горького, где в огромном полутемном подвале «Культкино» Вертов и Свилова монтировали очередные выпуски «Киноправды». Стал обычным ежедневный мой путь с Ходынского аэродрома, где после окончания авиационной школы проходила моя армейская служба, на Тверскую, 24 или в Козицкий переулок, где находилась квартира Вертова. Интерес к тайнам кино рос с каждой новой встречей с Вертовым, Свиловой, Кауфманом. Огромный полутемный подвал «Культкино» при всей его мрачности, нелюдимости и отвратительной возне крыс, нахально шмыгавших под ногами, становился для меня интереснейшей лабораторией, в которой я наблюдал, как Вертов создавал свои волнующие произведения. Освещенный угол подвала был затянут шпагатом, на котором была развешана проявленная пленка. Вертов, словно волшебник, ходил по этим пленочным коридорам, внимательно всматривался то в один, то в другой кусок пленки, отбирал нужный и подавал его сидевшей за монтажным столом Свиловой. Иногда возникали горячие споры то между Вертовым и Свиловой, то между Вертовым и Кауфманом — его неизменным оператором. Я смотрел, слушал, наблюдал. Часто спор затягивался, переносился или в Козицкий переулок — на квартиру Вертова, или на Собачью площадку — на квартиру Кауфмана. Часто в эти споры втягивались и мы, молодые «киноки» — Борис Кудинов, Петя Зотов, Иван Беляков и я. Вертов умел слушать. Своим умением слушать, втягивать в разговор нас, молодых и совсем еще неопытных кинематографистов, он как бы поощрял нас к мысли, к анализу того или иного произведения, к поискам решения тех или иных проблем искусства документального кино. Иногда фильмы Вертова обсуждались в творческом коллективе «Культкино», и по приглашению Вертова мы тоже были участниками этих обсуждений. На таких диспутах, как правило,

работы Вертова подвергались беспощадному разносу. Но Вертов и его сторонники не сдавались. Эти споры только укрепляли нашу убежденность в силе документального фильма, за который так рьяно и решительно выступал Вертов. Но однажды один из подобных просмотров не вызвал ни критики в адрес Вертова, ни споров, ни привычной брани в адрес «киноков». Кончился просмотр, и в зале наступила долгая тишина.

Потом кто-то встал, молча подошел к Вертову и пожал ему руку. За ним другой, третий... Это было так необычно. В этот вечер смотрели два фильма, созданные к годовщине смерти Ленина,— два выпуска «Киноправды».

«В сердце крестьянина Ленин жив» («Киноправда» № 22) не представлял, кажется, большого сугубо кинематографического интереса, не отличался обычными для работ Вертова новаторскими приемами в монтаже. Фильм покорял простым, задушевным строем, весьма трогательными надписями, идущими от лица крестьян, приехавших в Москву по приглашению рабочих. Их посещение Мавзолея Ильича, его квартиры в Кремле, осмотр кремлевских палат, встречи с рабочими фабрик, мысли крестьян о Ленине, проникнутые необыкновенной теплотой,— все это волновало. И, видимо, такая форма построения фильма была глубоко и точно продумана Вертовым.

В отличие от «Киноправды» № 22, «Киноправда» № 21, названная «Ленинской» и снабженная надписью «К годовщине смерти 21-го января 1924 г.», полна творческих поисков и оригинальных решений.

Первый кадр этого фильма — крупный план рабочего. Он говорит прямо в зрительный зал, обращаясь к зрителям:

«Я рабочий завода имени Ленина».

«Я задержал стрелявшую в нашего Ильича эсерку Каплан».

На экране тот же рабочий у своего станка на заводе имени Ленина.

Надпись: «Покушение произошло здесь».

Площадь перед заводом. Небольшой мраморный обелиск на месте, где упал раненый Ильич.

И снова надпись: «Раны Ленина никогда не будут забыты».

На экране револьвер, из которого Каплан стреляла в Ильича, извлеченные из раны пули.

И... Ленин во дворе Кремля с Бонч-Бруевичем. Он улыбается, с трудом поднимает правую руку, желая показать место, куда вошла вражеская пуля.

Эти кадры монтируются с кадрами разрухи, иностранной интервенции. Идет хронологический монтаж основных выступлений Ленина и боевых действий Красной Армии на фронтах, съемки в тылу — на фабриках, заводах. После надписи: «Центральная станция пролетарского ума, воли и чувств» — идут кадры выступления Ленина на массовом митинге в честь делегатов конгресса Коминтерна. Этот эпизод смело монтируется с документальными кадрами, снятыми в разных частях страны: действия Красной Армии на фронте, демонстрация женщин Востока, машины на заводе, трактор в поле, лемеха взрывают землю, детали работающих машин и... аплодирующие массы. Этот монтаж трижды подкрепляет надпись, данную во весь экран: «ЛЕНИНУ, ЛЕНИНУ, ЛЕНИНУ!» Эпизод заканчивается кадрами: дети салютуют Ленину, массы аплодируют Ленину.

Надпись: «1921 год».

Ленин в Кремле.

Надпись: «Остановка промышленности».

Падает фабричная труба. Разрушенные мосты.

Надписи: «Неурожай»... «Голод» — кадры голодных детей, очереди у хлебных магазинов, дети собирают колоски на полях. Наркомздрав Семашко у поезда с голодающими детьми, беженцы на железнодорожных путях.

И, как тяжелый удар, надпись:

«1922—23 г. Железный вождь болен».

Митинги на заводах. Перед массой рабочих выступают врачи. Монтажно передается тревога масс, их волнение за здоровье вождя. На экране трогательная телеграмма детей Донбасса с пожеланием здоровья дедушке Владимиру Ильичу.

Перед рабочими выступает с сообщением о здоровье Ленина нарком здравоохранения Семашко. Слушают массы рабочих. На кадрах улыбающегося Ленина Вертов впервые вводит впечатанную надпись: *«Мы с тобой»*.

Также впервые в кино Вертов вводит мультипликационную диаграмму о состоянии здоровья вождя. На экране: календарь, часы. Меняются числа, меняется живая схема, показывающая температуру, пульс Владимира Ильича.

И вдруг экран надолго гаснет. На черном полотне возникает надпись:

«Упорный склероз, результат нечеловеческого перенапряжения сил и непосильно тяжелой умственной работы сделали положение Ильича безнадежным и привели к катастрофе 21 января 1924 года».

Прощание народа с Лениным — высшая точка напряжения в этом волнующем фильме. Здесь, пожалуй, впервые в немом кино надпись работает как зрительно-смысловой кадр. Вот как идет монтаж одного из эпизодов:

Ленин в гробу.

Надписи: «ЛЕНИН

... а не движется».

«ЛЕНИН

...а молчит».

Панорама по проходящим.

Надпись: «...массы»

Идут люди мимо гроба Ильича.

Надпись: «...движутся».

Идут люди мимо гроба. Несут венки.

Надпись: «...массы»

Идут военные, штатские мимо гроба.

Надпись: «...молчат».

Идут и идут люди мимо гроба. Появляются цифры:

«200 000»

«400 000»

«700 000».

Пройдет 10 лет, и Вертов в фильме «Три песни о Ленине» снова вернется к найденному монтажно-смысловому приему, развив и обогатив его, смело монтируя кадры Ленина, лежащего в гробу, с кадрами живого Ленина, выступающего перед массами. Так годами шло накопление и обогащение творческих приемов для решения основной темы художника, которую он пронес через всю творческую жизнь и осуществил в фильме «Три песни о Ленине». Третья часть «Ленинской кинoправды» начинается с надписи: «Ленина нет. Но сила его с нами».

Как подтверждение этой мысли Вертов дает эпизод вступления в партию — Ленинский призыв. И снова режиссер-оператор находит наиболее точный, наиболее впечатляющий прием в решении этой темы: на экране крупным планом лица рабочих, вступающих в партию, и надписи:

«Мясоедов Максим. 55 лет, литейщик, вступил в партию 22.IV.1924 г.»

Снова крупный план другого рабочего. И надпись:

«Киряев Николай. 28 лет, слесарь, вступил в партию I.III. 1924 г.».

Крупный план рабочего.

«Мешков Иван. 34 года, крановщик, вступил в партию 29.IV. 1924 г.»

Снова выразительные, крупные планы рабочих и как заключительный аккорд этого эпизода — надпись:

«100 000 в РКП(б)».

И смело впервые введенный Вертовым комбинированный кадр: карикатура — буржуа, читающий газету — «ЛЕНИН умер»; улыбающаяся физиономия буржуа. Следом новая страница газеты, появляется другая надпись: «ЛЕНИН ЖИВ». Физиономия буржуа становится кислой. А в газете, которую он держит, появляются строчки: «СССР признан Англией»... «Норвегией... Италией...» Буржуа растерян. Разъярен. В кадре с буржуа появляется надпись: «РКП(б)» — в здание входят рабочие.

Опять надпись:

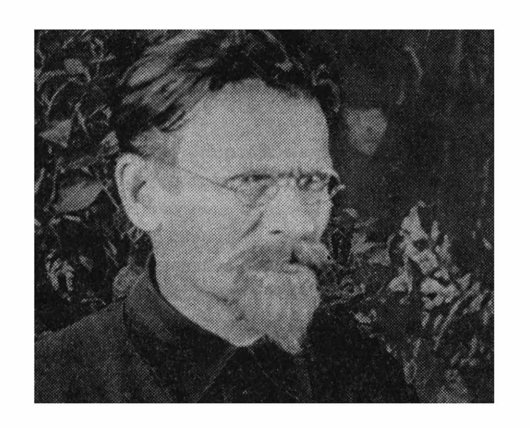
«100 000 в РКП(б)». Буржуа разъярен, волосы вздымаются от злобы. Это один из многих новаторских по тому времени приемов монтажа, использованных Вертовым.

А вот еще один пример. Дети пришли на Красную площадь. С грустью смотрят они на Мавзолей Ленина. Появляется надпись: «Невыполнимое желание».

И вдруг над Мавзолеем, перед детьми, живой, улыбающийся Ленин. Здесь Вертов впервые использует впечатку в кадр.

Но, пожалуй, самый поразительный эксперимент Вертова в этом фильме — это использование цвета как смыслового компонента.

Цветовая гамма — чередование оранжевой, желтой, красной и черно-белой пленки — производила огромное впечатление. Я смотрю сейчас на пожелтевшие страницы монтажного листа этого фильма, написанного 45 лет назад рукой Елизаветы Игнатьевны Свиловой-Вертовой, и вижу, как тщательно они работали над драматургией цвета. Уже тогда, на заре советского документального кино, Вертов мечтал о цвете, как об одном из мощных выразительных

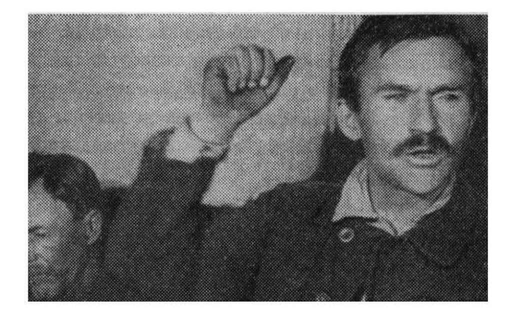




«Киноправда» № 21 («Ленинская»). 1925, январь. У гроба В. И. Ленина: М. И. Калинин, М. И. Ульянова, Н. К. Крупская







«Киноправда» № 22 («Крестьянская» — «В сердце крестьянина Ленин жив»). 1925, март

средств, помогающих раскрытию идейного замысла.

Помню разговор с Вертовым после просмотра этого изумительного фильма. На вопрос, почему фильм вирирован в три цвета, Вертов отвечал так: цвет должен подчеркивать мысль, усиливать настроение. Желтый цвет — это первые годы после победы Октября, период становления, первые шаги. Голубой — это первые успехи на фронтах гражданской войны, первые успехи на фабриках, в городах и в деревне. Красный — это Ленин, это торжество ленинских идей. Затем опять желтый цвет. Это голод в Поволжье, разруха, борьба с интервентами. И, наконец, черно-белая гамма — это болезнь и смерть, всенародная скорбь по Ильичу. И в финале опять красный цвет, как символ ленинизма в действии. Так, задолго до появления цвета в кино Вертов определял его идейно-творческую функцию. Он впервые ввел комбинированные кадры: на крепком рукопожатии рук крестьянина и рабочего появляется надпись: «Смычка».

Финальный кадр фильма — мчащийся как бы над головами зрителей поезд и надписи:

«По рельсам ленинизма».

«На всех парах».

«К смычке города с деревней».

Этот поезд впервые появился на экране благодаря неустанным поискам неизменного оператора всех первых работ Вертова Михаила Кауфмана. Впервые он применил съемку с помощью гибкого вала. Эффект был поразительный. Поезд как бы прокатывался над головами зрителей, производя огромное впечатление.

Но не только смелое построение фильма, оригинальный его монтаж, впервые введенные в фильм, как смысловой компонент, цвет, мультипликационный шарж, двойные экспозиции и прочее приковывали внимание к фильму. Лента была глубоко эмоциональна по содержанию и по какой-то необъяснимой, правильно найденной интонации рассказа.

В свое время советская пресса высоко оценила эти работы Вертова. «Правда» в № 28 от 4 февраля 1925 года писала: «Нужно отдать должное тов. Вертову и его энергичным сотрудникам: работа, так стройно и логически правильно задуманная, выполнена с большим умением и мастерством».

В журнале «Молодая гвардия» за июнь 1925 года мы читаем: «Трудно назвать другой фильм, который оставлял бы столь волнующее впечатление, как «Ленинская киноправда». А ведь здесь заснята только голая действительность, и зритель потрясен именно потому, что это голая действительность: ни один художник не передает скорби стапятидесятимиллионного народа так волнующе, как это передает лишь фиксирующий события киноаппарат».

Вот еще один отзыв — из журнала «Советский экран» № 32 за 1925 год: «Один из номеров «Ленинской киноправды» Вертова звучит как патетическая симфония. В нем нет слезливой кинематографичности, он построен на мужественном ритме, и надписи в нем так же динамичны и выразительно-лаконичны, как и вся конструкция.

...Над вами прокатываются тысячепудовые вагоны, впиваясь в ваши глаза бешеным ворчанием колес. Вы чувствуете страшное движение по Октябрьской России»...

Недавно я смотрел этот фильм, вернее, то, что осталось от него. Уже нет цвета, потеряны многие кадры, некоторые кадры вставлены из других фильмов Вертова. Но даже в этом виде фильм волнует, в нем ярко видны творческие поиски и находки Вертова, столь интересные и значительные для тех далеких лет.

Теперь несколько слов о том, как этот фильм изменил мою судьбу. Уже около двух лет продолжалось мое знакомство с Вертовым и его группой «киноков». Уже несколько раз Вертов предлагал мне по окончании службы в армии работать в его группе. Но были сомнения, которые мешали принять решение. Просмотр «Ленинской киноправды» определил все. Авиация, учеба в институте — все осталось позади. После демобилизации из Красной Армии в феврале 1925 года я пришел работать в группу Вертова. От просмотра «Ленинской киноправды» я начинаю отсчет моей творческой судьбы.

Е. Левин

Виктор Шкловский — кинотеоретик

> ...Прослеживание процесса становления теории по оригинальным работам само по себе является привлекательным, и нередко такое изучение источников позволяет глубже постичь существо дела, чем систематическое приглаженное изложение современного состояния теории в ее завершенном виде, которое можно найти в работах многих наших современников.
>
> Альберт Эйнштейн

Читая сборник киноведческих работ Виктора Борисовича Шкловского*, часто отрываешься от страницы не только затем, чтобы ее обдумать,— хочется к тому же разгадать наконец секрет этого письма, этой повествовательной манеры, в которой воспоминания словно подтверждают — документируют — киноведческий анализ, а теоретические рассуждения на весьма абстрактном уровне как бы усиливают, поддерживают достоверность мемуарных кусков — «с подлинным верно». Взаимодействие немелочной, независтливой памяти и аналитического сознания рождает ситуацию интеллектуальной свободы — вот внутренний мир книги и ее этический закон.

«Раздался зуд огромного, незнакомого насекомого. В зал вторгся прозрачный синий конус; в конусе шевелились черные тени, а на экране появились огромные люди: это были дети в длинных рубашках: размер их, как мне показалось, был как у деревьев бульвара около Гостиного двора...

В синем конусе клубилось что-то черное, не имевшее запаха; это были тени, еще не дошедшие до экрана».

Так вспоминал Шкловский в 1963 году первые сеансы. Казалось бы, ничего особенного — просто хорошая память. Но здесь больше, чем просто память: здесь зрение. Увидеть в синем конусе еще не дошедшие до экрана тени мог только глаз, как мне кажется, предрасположенный к новому ви́дению.

В прекрасном предисловии к сборнику М. Блейман объяснил, почему Виктор Шкловский, писатель и ученый с именем, добровольно пришел в кинематограф, начал в нем с азов, не гнушался черновой работой, придумывал титры, переделывал и писал сценарии, спасал плохие картины, подолгу просиживал в монтажной, резал и клеил пленку, причем относился к своей работе в кино столь же горячо и ответственно, как и к литературному труду. К убедительному анализу М. Блеймана можно добавить еще одно соображение:

* В. Шкловский. За 40 лет. Статьи о кино. М., «Искусство», 1965.

Шкловский пришел в кино и остался в нем и потому, что он обладал кинематографическим зрением. Строго говоря, оно уже проявлялось и в его исследовательской литературной работе. Но именно кинематограф, прочно удержавший ученого, помог ему осознать особенность своего зрения и развить ее как способность видеть мир и искусство по-новому. Подобно тому как кино высвободило, реализовало и вобрало в себя скрытые потенциальные возможности других искусств, так оно преобразовало и мощно развило художественное зрение создателей кинозрелища, превратив их в кинематографистов. Этот процесс неуклонен и неостановим, причем одновременно развивается и кинематографическое зрение зрителя, его способность видеть и воспринимать поэтику экрана. Первое поколение советских кинопрофессионалов, к чести своей, сразу осознало глубину и всеобщность проблемы кинематографического мышления зрителя и значение кинокультуры зрительного зала для прогресса молодого искусства. Не случайно так много говорят и думают о зрителе Эйзенштейн, Балаш, Пудовкин, Шкловский, Довженко и многие другие, не случаен их интерес к физиологии и особенно к психологии зрительского восприятия, к вопросам доступности киноформы, их вечная забота — об уровне киноаудитории, об эстетическом воспитании зрителя. Мы знаем, что и сегодня эта проблема достаточно остра — тем более важен сейчас опыт наших киноклассиков.

Иногда мы стесняемся прямо говорить о том, что зрителя надо не вообще эстетически образовывать, не только давать ему сведения из истории кино, насыщать фактами, биографиями, оценками, но именно развивать его киномышление, учить его воспринимать кинематографическое изображение и кинематографический образ, свободно ориентироваться в сложной, быстро движущейся поэтике экрана. И в этом важнейшем деле Виктор Шкловский — неизменный и активный участник: его опыт, индивидуальный, как всякий личный опыт, в то же время содержит типические и общезначимые моменты, вводящие нас в сердцевину фундаментальных проблем и явлений истории и теории кино.

Вот почему возникает необходимость прежде всего обратить внимание на особенность взгляда, одинаково важную для Шкловского — зрителя, мемуариста и теоретика, на имманентную кинематографичность зрения, объясняющую многие тайны его стиля и манеры,— а Шкловский вне своего стиля и манеры —действительно, а не метафорически — не существует как автор. Он требует вчувствования в стиль, вживания в манеру. Чтобы понять мысль Шкловского, надо увидеть предмет анализа так, как видит его автор книги «За 40 лет». Это нелегко, зато усилия вознаграждаются сторицей.

1

«Шел 1926 год. Я попал на кинофабрику, начал крутить пленку, просматривать кадры, изменять надписями сюжет и удивляться великим возможностям киноискусства».

Здесь не место подробно излагать теоретико-познавательную концепцию Шкловского в ее становлении и развитии. Отметим для начала хотя бы некоторые существенные черты его взглядов и методологии, объективно ориентированные на зарождавшуюся поэтику киноискусства.

Октябрьская революция как явление всемирно-историческое воздействовала на культуру универсальным образом и необратимо, она была осознана демократической и социалистической творческой интеллигенцией как новая система отсчета времени и новая шкала ценностей. По-иному вставала и решалась старая проблема — «искусство и общественная жизнь». И понять художественное произведение уже не значило объяснить его, скажем, с точки зрения исторической поэтики: эта последняя сама требовала объяснения посредством включения ее в более широкую историко-философскую

концепцию. Для Шкловского такой концепцией — что произошло не просто и далеко не сразу — стал марксизм, и это была пора его зрелости. Глубоко продуманный Гегель и марксистская диалектика дали возможность ученому понять произведение искусства не только как проблему материала и стиля, но прежде всего как специфическое взаимодействие субъекта и объекта, как процесс субъективного освоения реальности.

Здесь необходимо сделать одно существенное отступление.

Хотя теоретические концепции так называемой «формальной школы» в киноведческом творчестве Шкловского давали себя знать меньше, движение ученого от формализма к новой системе взглядов благотворно сказалось на его кинематографической профессионализации. Однако содержательность эволюции Шкловского (и Опояза в целом) не будет ясна, если не охарактеризовать, хотя бы в главных моментах, некоторые исходные принципы «формальной школы».

Опоязовские теоретики понимали содержание искусства по-своему. Они не были согласны с тем, что оно есть «мысли, облеченные в художественную форму», как считали и сейчас считают многие их оппоненты. Шкловский и его единомышленники понимали, что в искусстве нет содержания вне и помимо художественной формы, в «чистом» виде, абстрактного содержания, что искать его нужно в форме. Отсюда следует вывод, что форма входит в содержание произведения, является его частью. Но опоязовцы сказали: форма — это и есть содержание искусства, причем все его содержание: в произведении нет ничего, кроме формы. А она, что вполне логично и последовательно, стала рассматриваться как сумма приемов, а не как органическое целое. И вот здесь — коренное заблуждение, осознанное школой уже в 30-е годы. Содержание произведения действительно не существует абстрактно, вне художественной формы, но оно ею не исчерпывается. Отношения формы и содержания — не отношения статичного изоморфизма, а диалектические взаимодействия и взаимопереходы. Для «формальной школы» реальная действительность существует в искусстве, но лишь как своего рода повод. Превратившись в художественную форму, она исчерпывает свою функцию. И теперь уже живет только форма как реальная действительность. Поэтому искусство есть работа-игра с формой, с приемами. А история искусства интерпретируется как эволюция художественных форм. Отсюда ошибочное утверждение Шкловского: «Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность»*.

Но почему старая форма потеряла свою художественность? Почему форма устарела? В чем причина ее морального износа? С поисков ответа на эти коренные вопросы и начинается внутреннее разложение школы и ее плодотворное движение к марксистской эстетике.

В самом деле, утверждение Шкловского обнажает по меньшей мере два противоречия концепции, которые в ее пределах разрешены быть не могут.

Противоречие первое. Художественная форма, как ее понимали опоязовцы, не должна изменяться, развиваться, морально устаревать, ибо она есть сумма приемов. Но история искусства показывает обратное. И все попытки «формальной школы» объяснить эволюцию художественной формы основываются либо на произвольных допущениях, либо на молчаливом отказе от фундаментальных принципов концепции. Утверждение о самостоятельности художественных форм, об их самодвижении ничего не доказывает, заменяя одно неизвестное другим.

Противоречие второе. Для Опояза взятая сама по себе форма произведения — это и есть его художественность. Но тогда

---

* В. Шкловский. О теории прозы, М.—Л., «Круг», 1925, стр. 27.

моральный износ формы должен сопровождаться утратой ее художественности. Однако все формы в искусстве, даже архаичные — героический эпос, античная трагедия, например,— свою художественность для нас сохраняют. Как это объяснить? Убедительного ответа «формальная школа» не давала: форму и художественность она понимала узко.

Короче говоря, Опоязу не давалась живая история искусства. Сделав ряд ценнейших наблюдений и открытий в области поэтики конкретных произведений, ленинградские ученые не смогли объяснить историю искусства как органическое явление, органическое целое, потому что не улавливали его внутренних закономерностей. Указанные и многие другие антиномии были решены лишь тогда, когда проблемы удалось поставить по-новому, переформулировать — после того как «формальная школа» от метафизического мышления перешла к диалектическому. Здесь по необходимости, за недостатком места, мы упрощаем живой драматический процесс самого перехода представителей «формальной школы» на позиции исторического материализма. Сейчас важно отметить, что конец школы обозначен отказом от методологии, лишенной историзма.

Новое понимание искусства и его внутренних закономерностей, его прямых и обратных связей с жизнью, которые никогда не обрываются, в первую очередь обусловлено было более глубоким, конкретно-историческим познанием отношений художника и действительности. Стало ясно, что реальность не есть материал, сторонний художнику и переживаемый им только эстетически, на уровне игры, не имеющей цели вне себя. Оказалось, что в центре искусства — не прием, а человеческая судьба как атом исторического процесса; и знакомый до галлюцинаций Дон-Кихот, оставаясь пересечением функций, стал сгустком авторской боли и ответом на многие загадки истории. Новая действительность активно вторгалась в мир эстетических категорий, и история искусства представала в новом свете. То, что считалось целью творчества, оказалось лишь средством, а чтобы найти цель, надо было выйти за пределы искусства. И этот шаг был сделан.

Для Шкловского произведение стало определенным движением содержания, становлением формы, формированием. Ученый старался объяснить механизм возникновения индивидуального варианта сюжета, композиции и т. д. путем комбинации исторически закрепившихся приемов. Почему в соотносимых произведениях просматриваются типологические схемы? И почему произведения можно соотносить? И каково соотношение конкретного и типологического в произведении и в истории рода, вида, жанра? Что, собственно, создает автор — каждый раз для себя ту же схему или он преодолевает ее, давая свой вариант, снимающий схему как таковую? Что движется в искусстве — типологическое или вариантное? Каковы их взаимодействия, можно ли их наблюдать, прослеживать, «вычислять», предсказывать? И что такое вообще в искусстве движение, в отдельной ли вещи, в истории ли художественного мышления? Что такое, наконец, элемент художественности и как из элементов создается целое? Размышления над этими и многими другими важными вопросами впервые собрались в фокус, когда Шкловский оказался наедине с пленкой в монтажной комнате киностудии.

«Киноизображение на кинофабриках лежало в виде целлулоидной ленты, которую можно было взять в руки, разрезать, склеить.

Отдельные сцены склеивались ацетоном; можно было увидеть, как они соединяются.

Искусство как будто давалось в руки, но все же было мало понятным. Оно демонстрировало как будто новые эстетические законы, законы движения, независимые от слов. Это требовало осмысления. Надо было понять законы построения пространства в человеческой психике».

Шкловский-литературовед в те годы движется к тому, чтобы рассматривать про-

изведение искусства с двух дополнительных точек зрения. Первая: произведение есть система отношений (взаимосвязей, взаимодействий) художественных элементов. Вторая: произведение есть эстетическая система, выражающая авторское отношение к действительности. Задача исследователя — установить природу и специфику единства этих двух систем отношений. Необходимо выяснить, как авторское ви́дение мира превращается во взаимодействия художественных элементов, выражается ими. Искусство при этом понимается как специфика художественных элементов и их взаимодействий с реальностью на типологическом уровне. Искусство изучается как особым образом организованный эстетический ряд, нетождественный любому другому ряду, любому другому материалу действительности, возникающий из столкновения материала и авторского к нему отношения. Завершить выработку основ такого подхода к искусству помог Шкловскому кинематограф.

Принеся в кино большую культуру, живые традиции мировой литературы, аппарат теоретического анализа, Шкловский научился у кинематографа по-новому видеть не только мир, но и само искусство. «Десятая муза» изменила привычную ситуацию, в которой всегда находился искусствовед по отношению к объекту исследования. Оказалось, что изучение фильма отличается — не абсолютно, но существенно — от изучения романа, картины, скульптуры, даже спектакля. Кинематограф впервые в такой полноте дал исследователю чувственно-наглядное, осязаемое ви́дение произведения как сиюминутного процесса. В теоретическое сознание прочно вошел момент внутренней динамики произведения, эффект его движения к эстетической целостности. И яснее стала необходимость изучать эту целостность в ходе ее становления, не как данность, результат, а как процесс. Точнее обозначились новые аспекты произведения. Осознанней стала потребность в новых методах анализа искусства.

2

Перечитаем киноработы Шкловского двадцатых годов. Он с головой ушел в практическую деятельность. Он пишет обо всем: о сценариях и бесчисленных студийных неурядицах, мешающих творчеству, об актерах и муках перемонтажа чужих картин, о советских и зарубежных режиссерах, о фильмах, больших и малых. Почти все его оценки время подтвердило, но главное — в ином. Шкловский видел, что отдача кинотеории может быть очень велика, что исследователь здесь близок к счастью увидеть свои идеи сразу же воплощенными в жизнь.

Все статьи Шкловского, даже сугубо теоретические, написаны, как срочные депеши, в интонациях весьма настойчивых. Иногда в них звучат тревожные и даже отчаянные ноты, словно в последнем предупреждении о близкой опасности. Человек не может ждать годы, пока его поймут: он знает, что нужен, как правила уличного движения в часы пик. И часто не вина Шкловского, что его не всегда понимали вовремя.

При всем тематическом разнообразии писания Шкловского внутренне едины: все они, от фельетона до трактата, проводят определенную систему взглядов. В ее центре — размышления о специфике кино, о природе кировыразительности.

«Основные законы кинокадра» (1927) — если не первая, то одна из самых первых у нас работ о специфике киноизображения.

«Вопрос идет о том, что́ является молекулой кинематографии, молекулой его художественной ощутимости». Вот ход рассуждений:

«Литература имеет слово; между словом и предметом лежит акт названия. Кино начинается с фотографии — здесь нет художественного события. Эйзенштейн говорит, что это фабрика установок (отношение к вещам, предсказанным художником), но мы еще не имеем в кино «литературы», то есть факта, данного не просто,

а с обозначением характера восприятия».

Исторически Шкловский здесь неправ: к 1927 году уже были созданы фильмы, изобразительный ряд которых не сводился к фотографии, лишенной «художественного события». Но последуем за ним дальше.

«Художественное слово обладает разностным ощущением, то есть оно не то слово, которое употребляется в бытовой речи...

На этих разностных ощущениях и держится художественное построение вещи...

Формулирую: в кинематографическом произведении отношение между снимаемым предметом и кадром пока постоянное. В литературном произведении не постоянное, причем в этой разности и проявляется творческая воля художника».

Что же такое эта разность, на которой настаивает Шкловский, и почему именно она должна сделать киноизображение фактором искусства? Искомая разность — это выразительность. Нельзя просто взять некое изображение из внехудожественного ряда и без изменений перенести его в ряд художественный — «заснять объект». Так искусство не возникает. Оно начинается лишь тогда, когда художник преобразовывает бытовое изображение — «фотографию», делает его тем самым выразительным и превращает в факт искусства. «Разностное ощущение» — это художественная выразительность, воплощающая авторскую «установку» по отношению к объекту; ее рождение есть момент собственно эстетический: киноизображение приобрело новое, специфическое качество, появился особый изобразительный ряд, новое измерение, не совпадающее с прежними, бытовыми, «фотографическими», открывающее в реальном объекте неизвестные дотоле глубину, протяженность, объем, содержание, значение. Выразительность осмыслена как начало субъективно-объективных отношений художника и действительности.

И Шкловский прослеживает становление выразительности в советском кино: это внутренняя тема почти всех его работ. Поэтому он особенно углубленно анализирует «Стачку», «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Новый Вавилон», «Октябрь» и верно отмечает их завоевания и просчеты: у него есть критерий оценки. Он не только видит то новое, что рождается, но и понимает, что должно родиться, что нужно готовить, чему расчищать дорогу.

В статье «Эйзенштейн» (1926) Шкловский пишет: «...в «Стачке» было много эстетического материала в старом и для нашего времени в дурном значении этого слова...

Должен оговорить, что в «Броненосце «Потемкин» такого художественного материала также довольно много. Невероятно грациозно погибает матрос Вакулинчук, падая с реи и повисая на талях. Совершенно не нужна возня с брезентом, когда в этот брезент завертывают капитана...

Знаменитый рассвет, конечно, классически превосходен, но, может быть, слишком красив, недостаточно локализован для этой картины».

В этих тонких замечаниях просвечивает определенная система взглядов — ясное понимание киновыразительности и основной положительной тенденции ее развития. Поэтому так точен анализ мастерства — киномастерства — Хохловой и Чаплина. Поэтому сохраняет живое значение все то, что написал Шкловский в 1927 году о Дзиге Вертове, разобравшись в его поисках, находках и утратах. Посмотрев рабочий материал «Генеральной линии», Шкловский написал:

«Сейчас важна не просто деревня, а отношение к ней и путь ее изменения. В кино вообще нельзя снимать вещи, а нужно выяснить отношение к ним...»

«Кино начнет работать с ассоциациями. На частном случае это будет сделано Эйзенштейном.

В кино входит образ. Такова сейчас генеральная линия».

Но это еще больше усложняет задачи авторов фильма, возрастает опасность

поверхностных решений, решений инерционных, псевдоноваторских.

«Мое убеждение — что сценарий «Потомок Чингис-хана» во многом интереснее той картины, которую мы видели. В сценарии не было подозрительных по вкусу аллегорий и метафор, не было «фонтанов красноречия» и «деревьев, падающих при смерти вождя». Но зато в сценарии было меньше экзотики, была некоторая ирония над экзотикой...

Если за сценой театра бить в медный лист и одновременно всей труппе читать разные куски газет, а потом пустить свет и нарастающую музыку, то у публики будет подъем. Это верный способ, но способ не специфический. Это дурной музыкальный способ.

Конец «Потомка» с вихрем верен театрально, верен эмоционально, но не специфичен, поэтому он плох. Он плох, потому что в нем нет «духа», нет расчета и нет окончания. Чудо, стихия обезличивают человека. Реальные партизаны, с рекламными ранами сдуты вихрем, они не нужны и забываются. Положение спасает пропеллер и элементарная реализация метафоры — «вихрь революции».

...в увлечении поисками ритмического кино не нужно забывать смысловой стороны кинематографии, ее сюжетно-смысловой нагрузки.

Ритмическое, музыкальное кино пока попало на очень плохую дорогу, на дорогу аллегории, на дорогу злоупотребления внеэстетическими величинами, апелляции прямо к физиологии зрителя и его идейной настроенности. Это путь одновременно и схоластичен и примитивно эмоционален».

Вот еще один совет:

«Кинематографическая картина — наборная работа, составная, монтажная, и поэтому актер себя в кино почти не видит и почти не чувствует. От него берут куски на образчик. Может быть, лучше давать актеру длинно играть, потому что зритель, зная собственную психику, довольно точно реагирует на малейшее проявление чужой психики и может длительно за ней следить».

Итак, Шкловский главное внимание уделяет обоснованию критерия, позволяющего отделить специфически кинематографические выразительные средства от неспецифических, и заслуга теоретика в том, что критерий этот не нормативен, не догматичен: он сам движется и изменяется вместе с киноискусством. В кино входит образ, говорит Шкловский в 1930 году, а через два года пишет («Конец барокко. Письмо Эйзенштейну»):

«Вы прошли от метода вызывания эмоций через метод интеллектуального кино, работающего физиологическими методами, на новый путь.

У Вас сейчас иные вещи.

Вы на пути классического искусства...

Нужно брать простую вещь, как всякую вещь, как простую.

Время барокко прошло.

Наступает непрерывное искусство.

Непрерывное искусство — это продолжение прежнего, но на иной основе. Это новая выразительность и новая образность, это иные способы развертывания событий и ведения действия, это изменение функций персонажа в фильме и конкретный психологический анализ реального человека, пришедшего на экран и занявшего на нем центральное место. Непрерывное искусство — искусство длительного наблюдения, неотрывного внимания, искусство иной психологической достоверности, по сравнению с кинематографом двадцатых годов. В нем сделано, ему отдано так много, что невольная грусть звучит в словах прощания, однако время не ждет, впереди много работы, которую никто за нас не сделает, пора, пора!»

3

Центральная внутренняя тема Шкловского — киноведа тридцатых годов — кинематографическая образность.

Еще в 1923 году в первой своей киноведческой работе («Литература и кинематограф») Шкловский спрашивал:

«Отчего люди плачут?

Что такое смешное?

При каких условиях смешное становится трагическим?»

Теперь эти и подобные вопросы выдвинулись на первый план, и разрабатывать их на уровне киновыразительности было уже недостаточно. Понадобился анализ более высокого уровня — образности. Конечно, о ней шла речь и раньше. Но рассматривались в основном ее элементы, слагаемые, обдумывалось их происхождение, кинематографический суверенитет и «международные отношения». Но когда звуковое кино приступило вплотную к решению новых задач, поставленных временем, первейшей задачей теории оказалось осмысление кинообразности как некоего единства, как художественного целого, как определенной, внутренне закономерной образной системы. Вот ход мысли ученого.

«Конструктивисты во главе с Осипом Бриком думали, что отказ от сюжетного искусства есть вообще отказ от искусства, не понимая, что здесь происходит только смена сферы, обрабатываемой эстетическими методами. Конструктивисты не смогли мыслить диалектически. В наш век эстетически переживается материал. Поэтому документальные вещи, мемуары, письма могут быть восприняты, как роман» (1926).

Через год мысль развивается:

«Мы сейчас переживаем материал. В литературе мы пришли к дневникам писателей, к воспоминаниям и к путешествиям — то, что намечалось неоднократно уже в ходе истории литературы....

Сегодня это же явление стучится к нам в двери, и мы не можем ответить, что нас нет дома. Нынешнее искусство живо материалом, а не конструкцией».

А материал здесь понимается, как факт действительности, как реальность, обозреваемая художником. В конце двадцатых годов внимание многих практиков и теоретиков, в том числе Шкловского и Эйзенштейна, переходит от проблем сопоставления кусков к материалу сопоставления. Значение конструкции фильма не отрицается, но возрастает роль изображения, меняется его внутренняя организация, усложняются функции, новые требования предъявляются к выразительности изображения. И одновременно выясняются границы возможностей отдельного изображения, предельная нагрузка его выразительности. Изобразительный ряд осознается как первый художественный уровень фильма, выступающий не целью, а средством создания нового уровня — образности. Отдельные выразительные изображения сливаются в кинематографический образ, а образы складываются в определенную систему. Изобразительный ряд фильма переходит в образный ряд. Этот переход осмысливается как художественное явление, как собственно эстетический фактор, как совершающийся в произведении всеобщий процесс, который необходимо специально изучать, чтобы понять природу и специфику киноискусства.

Проблема кинообразности, не всегда названная, возникает на страницах книги Шкловского, посвященных экранизации литературных произведений. В двадцатые годы он много пишет о фильмах по Пушкину, Гоголю, со сценарной точки зрения анализирует прозу Толстого. В тридцатые и особенно в последующие годы круг авторов значительно расширяется, и ни одна заметная экранизация не ускользает от внимания теоретика. В своих оценках Шкловский исходит из убеждения, что изобразительность и образность в литературе не тождественны тем же явлениям в кино: нельзя просто «заснять» фабулу, «переложить» предметно метафоры. Экранизация есть преобразование литературной изобразительности и создание специально кинематографической образности, которая не отрицает литературную, а по-своему решает те же задачи. Пересказ на экране фабулы ровно ничего не дает, ибо произведение ею только начинается, а не исчерпывается. В чем же секрет экранизации? В том, очевидно, чтобы осознать задачи, идейные и художественные, стоявшие перед автором первоисточника, и найти их кинематографи-

ческое решение. Но прежде всего — понять внутренние проблемы и поэтику литературного произведения, не считая, что оно сводится к рассказанным в нем событиям.

Вот фильм Желябужского «Коллежский регистратор» по «Станционному смотрителю». В нем гусар оказывается обманщиком, и Дуня погибает: Пушкин «исправлен». Бедный Пушкин, восклицает Шкловский в рецензии «Колесо» и объясняет, в чем смысл авторского финала, почему Дуня не должна погибнуть. В самом деле, Пушкина волнует проблема поруганного человеческого достоинства, и драматизм ситуации не снимается, а усугубляется тем, что Дуня счастлива с гусаром. Нетрадиционным финалом Пушкин вводит в русскую литературу новый конфликт и нового героя, которому предстоит долгая жизнь в литературных потомках: заостряет внимание на новизне ситуации, обнажает ее. «Сюжетная форма пушкинской вещи в контрасте между каноном и новым решением вопроса»,— пишет Шкловский. Фильм начисто разрушает великое пушкинское открытие. Поэтому в нем ничего не происходит в эстетическом смысле: хотя некая фабула и развертывается, картина бессодержательна, ибо содержанием ее должно было быть обнаружение внутреннего значения рассказанной истории.

Работа Шкловского над теорией экранизации — пример того, как кинематограф заставляет исследователей глубже всматриваться в литературу, лучше ее узнавать, казалось бы, насквозь известную, находить в ней новые пласты, открывать новые внутренние взаимосвязи — одним словом, полнее осознавать специфику самой литературы, природу ее образности. «Средний кинематографист думает, что слова мешают писателю, что писатель лучше сделал бы, если бы нарисовал»,— иронизирует Шкловский, и с тех пор он много лет подряд вслух размышляет о том, как соотносятся, как взаимодействуют две образные системы — литературное и кинематографическое ви́дение и мышление.

Если в тридцатые и последующие годы изменялось, по сравнению с немым и каждым предшествующим периодом, кинематографическое ви́дение, если все более существенное значение играл жизненный материал в его реальной непрерывности, если все более важными становились внутренние связи содержания, если усложнялись способы реализации замысла, выражения мысли на экране, то как развивалась кинообразность? Почему смог советский кинематограф создать ряд крупных характеров, разработать различные жанры, оформить жизнеспособные стили, найти драматургию для решения новых, невиданных конфликтов? Над этими общими для всего киноведения проблемами думает и Шкловский. Сам ход его мыслей весьма поучителен, он тоже — достояние киноκультуры, ибо никакая культура, как известно, не живет только результатами, а вбирает и процесс познания, иначе невозможно всерьез говорить о традиции.

В культурном развитии, в том числе и в развитии искусства, прошлое и настоящее «сшиты» не так, как ответы и задачи в школьном учебнике алгебры. Мы в прошлом не найдем ответов на сегодняшние загадки, но, зная, как решались проблемы вчера, мы получаем возможность успешнее справляться с набегающими. Остальное зависит от нас.

Вот в статье 1930 года Шкловский пишет, что фильм «Новый Вавилон» не удался, а режиссеры его — удались. Почему? Потому, что они владеют киноязыком, но многообразные выразительные средства еще не сложились в единую целостную всеобщую художественную форму. Картина движется как бы сразу по двум параллельным линиям. «Схема сюжета здесь сделана компромиссно и по воспоминаниям, а не по выдумке». Банальная, вторичная фабульная основа все время стремится вырваться на просторы иной драматургии — и не может. В то же время «зрительный материал в «Новом Вавилоне» поражает своеобразием, переносом смыслового ударения от передней грани кадра к третьим

планам, которые все время семантически ощущаются». Открытия в области киноязыка не поддержаны открытиями в жизненном материале, в драматургии, в характере, а сегодня на дворе уже другое время, оно не позволяет признать фильм удачей: изменились требования к кинематографу. Нужна иная, родственная прежней, но все же новая образность, в которой бы не было пробелов и пустот, образность, способная передать сложный идейный замысел, отношение художника к действительности в ее борьбе, противоречиях, победе нового. Вспоминая через тридцать с лишним лет начало споров о звуковом кино, Шкловский говорит: «Вопрос об отношении звука к изображению — это не вопрос техники. Это — вопрос о месте художника в изображении действительности. Он ее оценивает, он как бы призван не только изображать ее, но и судить о ней с точки зрения будущности человечества. В нашей стране такой способ получил название социалистического реализма». Предощущение нового метода коснулось в те годы и Шкловского, шедшего к нему своей дорогой — от теоретического обоснования классических традиций к изучению жизни преобразованных традиций в современном искусстве. И когда появился «Чапаев», Шкловский понял, в чем новое слово, сказанное фильмом, новое дело, начатое им. Строгий автор «Гамбургского счета» повел речь не об отдельных выразительных средствах, а об их совокупности. «Чапаев» — лента, которая «иначе, чем раньше, строит судьбу человека, и этим она — лента будущего». Шкловский обращает внимание на всеобщность, так сказать, психологического анализа в фильме: все в нем подчинено раскрытию центрального характера и конфликта, нет в картине ничего, что не играло бы на Чапаева, а вместе с ним — и историю. Характер во времени, созданный не только актером, но и всей образной системой фильма, всей его совокупной поэтикой, — вот к чему на протяжении ряда лет возвращается автор фундаментальнейших книг о Льве Толстом.

«Нам, в нашем искусстве, нужно не ощущение метода, не установка на выражение, не подчеркивание усилия по преодолению материала, а связное ощущение».

«Чапаев» — вещь связная и нетрадиционная, вещь новая».

Значение фильма выходит за пределы кинематографа, потому что в нем воплотились многие важные тенденции всего советского искусства: «Литератору он говорит о полном изменении романа, об ином ощущещении героя в произведении, об изменении жизнеотношения. В «Чапаеве» изменилась самая глубокая сущность искусства». Это написано в 1935 году.

4

Тот, кто будет подробно писать о разработке Шкловским концепции художественной структуры фильма, непременно, я уверен, укажет, что замечательным примером научной интуиции и эстетического чутья является цепкое и постоянное внимание теоретика к первым же шагам Эйзенштейна — режиссера и исследователя. Шкловский в те годы глубже многих, писавших о создателе «Потемкина», понял эвристическую ценность его исканий и революционное содержание его новаторства. Он серьезно отнесся к «Монтажу аттракционов» и по достоинству оценил разрушительно-созидательную работу молодого мастера, а это было совсем не просто сделать, как показали дальнейшие события. Он не спешил осудить крайности и загибы, потому что видел — это побочный эффект, избыточный материал поисков и открытий, которые, как показывает история, никогда не происходят в чистом виде. Да, традиционные фабула, сюжет, композиция отвергнуты и осмеяны, но ведь они рухнули под напором нового жизненного содержания. Да, прежняя драматургическая форма запальчиво отождествлена с дореволюционным искусством в целом, но ведь она отброшена потому, что считается непригодной для решения новых задач, поставленных перед искусством современ-

ностью. Шкловский понял, что «монтаж аттракционов» в теории и на практике был отрицанием заранее заданной формы, тождественной определенному содержанию. Это обстоятельство необходимо подчеркнуть, ибо оно недостаточно учитывалось, что не раз приводило к поверхностному толкованию новаторских поисков Эйзенштейна: они объявлялись формалистическими, кощунственными по отношению к классическому наследию. Между тем «монтаж аттракционов» был кризисным — в продуктивном смысле этого слова — осознанием того бесспорного факта, что художественная форма не безразлична к содержанию и что новое содержание не может быть удобно упаковано в привычные формы дореволюционного искусства. Решительное, в крайних выражениях провозглашенное «монтажом аттракционов» отрицание старой формы было началом ее закономерного преобразования, влившегося в общий поток поисков новых средств выражения и новой образности.

Шкловский отмечал, что в театре Эйзенштейна и в «Стачке» доминирует выразительный элемент, аттракцион. Композиция играет подчиненную роль, ее выразительность резко ослаблена. Связи аттракционов менее существенны, чем сами аттракционы, художественная функция этих связей однозначно повествовательна, так как осуществляется на уровне событийного ряда. Все внимание отдано новизне материала, оптимальной формой ее выявления стал аттракцион — значимый элемент, внутри которого происходило рождение нового художественного качества и созревали предпосылки для новой структуры. Поэтому так пристально всматривается Шкловский в поэтику первых фильмов Эйзенштейна: в «Стачке» аттракцион исчерпал себя, в «Потемкине» совершился переход от аттракционов к художественному образу. Произведение на наших глазах перестает быть суммой аттракционов. Особое значение приобретают связи между ними, они, эти связи, становятся выразительными, входят в содержание и форму «аттракциона» и произведения в целом, участвуя в создании образов и системы образов. «Броненосец» не ограничивается повествовательной композицией на уровне событийного ряда, композиция становится в нем образной: возникает художественная структура как новое эстетическое качество. Структура «Потемкина» многослойна, многозначна, полифункциональна, она не сводится к конструкции, к формально-логическим связям, к повествованию, к изобразительности. Она есть движение от изобразительности к образности и сама — эта образность. То, что Шкловский одним из первых осознал это движение как собственно эстетический фактор, реализующий новое жизненное содержание, еще раз показывает, что он не только поспевал за практикой, но и формулировал фундаментальные проблемы кинотеории. И не случайно он, исследуя киновыразительность и кинообразность, пришел к более глубокому пониманию структуры фильма. Она уже не синоним организации материала, а такое единство, такая взаимосвязь художественных элементов, такое их взаимодействие, которое рождает новое эстетическое качество, не содержащееся в элементах, взятых порознь, вне определенного сопоставления. Качество это — целостная образность.

Здесь я спрашиваю себя: почему Виктор Борисович Шкловский сумел не отстать от бега времени? Избежал опасности замкнуться, остаться в одном каком-нибудь периоде кинематографа (как Арнхейм, например, и другие)? И отвечаю так: он растет и развивается вместе с искусством прежде всего потому, что живо ощущает движение времени и осознает его коренные потребности, определяющие в конечном счете эволюцию художественной киноформы; потому что он понимает закономерности преобразования образных систем, умеет их объяснять, часто предсказывая возможные варианты, не канонизирует ни один из этапов движения и четко представляет себе сам процесс возникновения образности, каждый раз новой и одновременно

генетически и психологически связанной с подготовившими ее предыдущими периодами. Шкловский во всеоружии встречает новое слово в искусстве, потому что он все время углубляет свое понимание художественных элементов как материальных носителей выразительности и художественной структуры как материального носителя образности. И он понимает смысл событий: эволюция искусства читается, как раскрытая книга, которую и он тоже пишет.

Вот ближайший пример. Десятки раз цитировалось, сотни раз опровергалось знаменитое утверждение: «Целью искусства является дать ощущение вещи, как ви́дение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия...»*. Эта спорная гипотеза — она быстро вошла в научный обиход — в зерне своем оказалась в чем-то и плодотворной. Тем более что Шкловский на ней не остановился: он постоянно проверял ее новым опытом искусства и эстетики. В то же время исходная идея — о различии ви́дения и узнавания — служила ему ориентиром в сложном мире новых явлений искусства, и это имеет принципиальное общетеоретическое и методологическое значение. В фундаментальных трудах последних лет Шкловский развил зерно своей гипотезы в законченную концепцию, имеющую прямой выход в психологию творчества и эстетического восприятия и в теорию художественного образа. Для Шкловского узнавание — это стереотип восприятия, фиксация внешнего облика явлений, соотнесение подобного с подобным, отождествление практического, бытового ряда с эстетическим, лишенное собственно познавательного момента. Ви́дение — и в этом суть концепции — включает в себя активный познавательный момент. Оно есть процесс анализа и синтеза, обнаружение сходства в несходном и несходства в сходном, преобразование реальности по законам художественного мышления. Ви́дение есть личное эстетическое познание; выработка индивидуального взгляда на мир, индивидуального образа мира. В отличие от науки, в искусстве познавательный момент ви́дения воплощается не в логически-теоретической форме, а в художественной, в системе образов. Следовательно, образная система искусства выражает специфику познавательного момента в художественном творчестве и в эстетическом восприятии искусства. Изучая искусство как особого рода познавательную деятельность, Шкловский и на этом пути пришел к анализу образности и структуры, ибо его интересуют общие законы преобразования практического ряда в эстетический. А эти законы на каждом этапе развития искусства принимают иную форму, и знание законов помогает осознавать новую форму, отделять зерна от плевел, а понятая новая форма ведет к более глубокому и широкому осмыслению общих закономерностей.

* В. Шкловский. О теории прозы, М.-Л., «Круг», 1925, стр. 12.

Развитие Шкловского-теоретика идет по многим составляющим, и с самого начала оно было обеспечено единством.

«Он показывал не изменение отдельных фактов произведения, а смену систем при неизменении конечной цели»*. Это сказано Шкловским о Тынянове, но относится и к нему самому.

5

Шкловский как историк киноискусства наименее понят. Между тем этот аспект его творчества становится все более актуальным по мере того, как возрастает потребность в действительно всеобщей истории советского кино, в теоретической истории.

Для Шкловского ни фильмы, ни история кино в целом не распадаются на удачи и неудачи, на открытия и ошибки, а их причины не сводятся к наличию или отсутствию полезных советов. Шкловский рас-

* «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи», М., «Молодая гвардия», 1966, стр. 61.

сматривает историю кино как сложный, неоднозначный процесс, все этапы которого постоянно взаимодействуют, и то, что казалось когда-то неудачей, порождает в дальнейшем открытия, а бесспорные завоевания, бывает, ведут очень скоро в тупик. В фактах истории Шкловский усматривает не только абсолютную, но и относительную ценность. Объект изучения для него — фильм, но не абстрактно взятый: в историю искусства входит также и путь художника к фильму, все поиски, работа мысли, все то, что было отброшено,— одним словом, творческий акт во всей его полноте, а не только его результат.

«Искусство очень часто подвигается вперед благодаря постановке неразрешимых задач и ошибкам. Правильно замеченная и до конца проведенная ошибка иногда оказывается изобретением».

Так что же, историк не должен отличать поражений от побед?

Должен, конечно. Но ему необходим более общий — именно исторический — взгляд на события, чтобы видеть не только факты искусства, но и развитие искусства, которое всегда идет противоречиво, чтобы не только описывать и аннотировать, но и понимать, почему поражения и победы иной раз меняются в истории местами, почему ее события неоднозначны и постоянно отзываются в других, часто очень далеких. Для теоретической истории ничто в искусстве не происходит зря, не пропадает, не исчезает бесследно, даже абсолютно ясная современникам «бесполезность» потом оказывается относительной, дав толчок открытию, вызвав на полемику и преодоление. Историк — не контролер и не вышибала, а рачительный хозяин, у которого ничего не должно пропасть, заваляться, лежать без дела: все в искусстве для него живет своей жизнью, если не явной, то до поры скрытой, и если он историк, а не составитель актов на списание, то от него эта скрытая жизнь не ускользнет.

«Работы Эйзенштейна — логическое завершение работы «левого фронта». Для того чтобы появился Эйзенштейн, должен работать Кулешов с сознательным отношением к киноматериалу. Должны были работать Дзига Вертов, конструктивисты, должна была родиться идея внесюжетного кино». Это написано в 1928 году, но в нашей истории до сих пор не развито: факты изучаем в основном изолированно, поэтому об истории всеобщей и теоретической можем только мечтать и надеяться, что в новом четырехтомнике эти мечты сбудутся!

В том же году Шкловский писал об «Октябре»:

«У кинематографиста бывает опасность затянуть что-нибудь, и затяжка — ошибка. Но если саму затяжку перетянуть, то вступают в силу иные законы. Вещь Эйзенштейна вся перетянута и основана на собственных своих законах, которые требуют нового анализа...

Эйзенштейн гениально перетянул остановку, и, вероятно, это исторически верно...

Вещь Эйзенштейна — это кинематографическое событие огромной важности. Для многих это кинематографическая катастрофа. Как известно, первый паровоз бегал хуже лошади. В вещи Эйзенштейна не идеальна работа оператора — не все разрешено внутри кадра. Лучше всего взаимоотношение кадров. Вероятно, основной момент изобретения происходил уже на работе, когда Эйзенштейн разыгрывал вещь...

Такая лента не может рассматриваться в сравнении с хроникальными. Она не мешает хронике, и хроника ей не мешает, это разные приемы творчества».

А в статье о «Чапаеве» (1935) читаем: «В «Чапаеве» есть вещи, и «Чапаев» во многом происходит от «Октября» Эйзенштейна, ленты, которая оказалась художественно более плодотворной даже, чем «Броненосец «Потемкин». Но в «Чапаеве» вещи передают отношения между людьми, а не заменяют людей. «Октябрь» был бальзаковской лентой. Зимний дворец оказался заселенным не столько юнкерами, сколько статуями и слонами. Революция была направлена как будто против вещей. Линия шла так — Бальзак — Золя — Эйзенштейн.

В «Чапаеве» от «Октября» взято строение эпизодами, но эпизод не обрывается, а имеет сюжетное разрешение... То, что в эйзенштейновской кинематографии было презрением к сюжету, а следовательно, только пародированием сюжета, стало новым сюжетом...

Довженковская кинематография до последнего периода была кинематографией остановленного движения, с замедленным действием и умышленно обедненным сюжетным ходом. Путь «Чапаева» заставляет пересмотреть и творческий метод Довженко и творческий метод Эйзенштейна».

Со Шкловским можно спорить, а нередко и нужно спорить, однако нельзя отрицать, что для него за фильмами стоит история кино. В этом он не одинок, лучшие наши историки работают тем же методом, но опыт Шкловского учитывается еще недостаточно. Одно дело — декларировать взаимосвязь явлений в киноискусстве, и другое дело — конкретно ее изучать: для последнего часто не хватает места и времени.

Нужно ли показывать, что для зрелого Шкловского история кино — это не история киноформы как таковой, а история идейного содержания, ищущего и находящего форму выражения? Но он никогда не рассматривает тематическое задание само по себе. Большие и ясные политические темы ведь не порождают автоматически подлинные произведения искусства. История знает многих сценаристов и режиссеров, политически настолько просвещенных, что они вполне могли бы работать консультантами, но они не стали художниками, и скидки им делать нельзя, если уважаешь искусство, серьезно к нему относишься, если оно для тебя — действительно выражение народного и партийного самосознания, оружие идеологической борьбы, святое дело национальной культуры.

Идейное содержание фильма, народность и партийность киноискусства для Шкловского не существуют декларативно, вне художественной формы или дополнением к ней, в разрыве этического и эстетического.

Глупо было бы преуменьшать значение того, что уже сделано и делается историками советского кино, но нельзя не видеть, что не все пути исследования освоены. Шкловский, например, подсказывает, что наш кинематограф можно изучать в аспекте киновыразительности и кинообразности; не написана еще история стилей и жанров кино, история актерского мастерства, операторского искусства. На эти размышления наводят его крупные работы пятидесятых и шестидесятых годов, в которых он анализирует современное наше кино — «Заметки о сюжете в прозе и кинодраматургии», «На вершины толстовских романов», «Конфликт и его развитие в кинопроизведении», «Ситуация и коллизия». Особенно важно при этом, что фильмы рассматриваются на широком историко-культурном фоне, кинематограф включается в общий поток советского и мирового искусства: материал обогащается и усложняется, работа историка становится все более ответственной и сложной. Сегодня уже недостаточно «горизонтального», хронологического изучения киноискусства. Необходим «вертикальный» разрез, диахронный анализ, а не только синхронный. Нужна история кино как часть истории советской культуры.

●

В заключение — об одной особенно привлекательной черте Шкловского-киноведа: он совершенно лишен литературоведческого высокомерия и чванства, которые, увы, еще встречаются. Он знает, что нельзя правильно судить о кинематографии без хорошей осведомленности о ней изнутри, без учета всех факторов, влияющих на производство и судьбу фильма. Для него на поле кино нет второстепенных участков: каждый при соответствующей обработке может дать отличный урожай. В заботе о повышении уровня киноискусства он внимателен не только к шедеврам, но и к репертуару, к специальным вопросам кино-

производства, он более сорока лет воюет за актера в кино, за человеческое к нему отношение. Сегодня Шкловский близок нам и тем, что никогда не стремился сделаться «катедер-эстетиком». Автор фундаментальных трудов, он любит небольшие рецензии, малую журналистику, охотно участвует в летучих дискуссиях, до которых не считают возможным снизойти иные заслуженные деятели науки и культуры. Шкловский любит излагать общеискусствоведческие концепции в неспецифических жанрах: мемуары, «Лев Толстой», «Федотов».

Есть исследователи, ревниво берегущие мысли свои для диссертаций, для книг. К мыслям придумываются предисловия, заключения, список литературы. Не таков Шкловский. Он не бережлив, расточителен, он разбрасывает богатства пригоршнями и не бывает поверхностным, когда додумывает мысли до конца. При этом он не против, чтобы его идеи развивали другие исследователи и строили свои концепции — за собой он оставляет право оценивать эти концепции.

Не принадлежит Шкловский и к искусствоведам, которые прилагают к кинематографу свои общеэстетические воззрения и судят его безапелляционно. Шкловский судит кинематографом и свои воззрения. Отсюда — всегдашняя свежесть взгляда, антидогматизм, любознательность, нестереотипное, лишенное инертности восприятие.

Пластичность стиля Шкловского — не стремление к беллетризации, столь модное сегодня, а выражение сущности мышления, свидетельство органичности таланта, целостности восприятия искусства, когда мысль есть художественная форма, а художественная форма есть мысль. Пластичность не мешает теоретическому стилю. «За и против» — трактат о Достоевском и повесть о нем, о Петербурге — Голгофе русской героической интеллигенции, о конфликтных, горьких состояниях России, о несломленности ее духовного здоровья. Своеобразный стиль научной прозы Шкловского заслуживает отдельного разговора. Он не пишет монологов. Его научная проза — это диалог, при котором незримо присутствует третий собеседник — читатель. Много лет назад Шкловский сказал: «Кусок развертывается у меня в самостоятельное произведение, а главное, как в кинематографии, все же стоит между кусками»*. Стало быть, монтаж? Да, похоже, и монтирует Шкловский интересно, но не для ленивых.

Шкловский кинематографичен еще в одном существенном отношении. Речь идет о его многогранности. Она — не разбросанность, а необходимейшее условие глубины и результативности. Конечно, она ренессансна в чисто психологическом плане, как фактор духовной жизни, как характеристика личности. Но здесь многогранность непременна. Шкловский, как и Эйзенштейн, дает тип мыслителя и художника, познающего мир в его взаимосвязях, стремящегося схватить целостную картину совершающихся взаимодействий. Дифференциация знаний не привела к узкой специализации благодаря сознательному стремлению к единству, к комплексному анализу. Многогранность кинематографиста — не прихоть, не исключение, если, конечно, заниматься теорией и практикой искусства всерьез. Кино развивается так, что скоро специалист, профессионально знающий только свое дело, окажется дилетантом.

И не меньшее значение, чем вклад Виктора Борисовича Шкловского в кинокультуру, имеет для нас пример его жизни, наполненной поисками и лишенной самодовольства, жизни ученого и трибуна, философа и чернорабочего, счастливого своим нелегким трудом. Может быть, поэтому так твердо и веско звучит его совет, веселый и мудрый:

— Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено**.

---

* «Как мы пишем», Издательство писателей в Ленинграде, 1930, стр. 211.

** В. Шкловский. Третья фабрика, М.—Л., «Круг», 1926, стр. 65.

Киев

Издано о кинематографе

Лев Кулешов. Годы творческих поисков (Из воспоминаний кинорежиссера), М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1969.



Как-то мне довелось прочесть навсегда запомнившуюся фразу, которая в ту пору удивила меня и заставила почувствовать неполноту своих знаний кинематографа. «Мы делаем картины,— писали Пудовкин, Оболенский, Комаров, Фогель,— Кулешов сделал кинематографию». Фраза эта, произнесенная отнюдь не в угаре юбилейного славословия, написанная спокойно, по-деловому, сегодня, по прошествии десятилетий, кажется мне исполненной глубокого смысла.

Пожалуй, никто в истории нашей кинематографии, за исключением лишь, может быть, С. М. Эйзенштейна, не может похвастать столь *многообразным* и значительным вкладом в искусство экрана. Режиссер фильмов, которые прокладывали дорогу новому в искусстве, воспитатель коллектива актеров и режиссеров (среди которых имена, овеянные мировой славой, имена классиков кино), автор дерзновенных кинематографических экспериментов, открывающих неизведанные доселе возможности монтажа, замечательный теоретик киноискусства, написавший множество статей и выпустивший ряд книг, начавших советскую кинотеорию, реформатор кинопроизводства,— одного только перечисления сделанного Кулешовым достаточно для того, чтобы ощутить реально масштаб дарования этого человека.

Кулешову, надо сказать, не очень-то повезло в нашем киноведении. Дело даже не в том, что в определенные годы горячие головы поторопились приписать ему «формалистско-конструктивистский взгляд на искусство». Последние десять-пятнадцать лет его имя неизменно фигурирует в числе тех, кто был создателем советского киноискусства, и вслед за именем обычно произносятся весьма лестные эпитеты. Но вот что странно: несмотря на то что книги Кулешова давно стали библиографической редкостью, они остаются не переизданными, а о творчестве режиссера не издано ни одной монографии. На этом фоне появление книжки воспоминаний, написанных Л. Кулешовым, оказывается чрезвычайно важным. Она хоть в какой-то мере восполняет упущенное нашим киноведением.

Наряду с известными по истории кино событиями, в этой книге можно прочесть немало такого, что является принадлежностью исключительно «кулешовского» понимания искусства кино. И для нас это не просто «свидетельства очевидца», воспоминания

участника тех дней, когда советское кино только-только создавалось и делало свои первые шаги. Рассказ режиссера очень важен для лучшего понимания смысла его творчества, пафоса его поисков.

Уже в рассказе о своем детстве и о круге интересов и художественных пристрастий, возникших в те годы, Кулешов-мемуарист дает нам немало штрихов к портрету Кулешова-кинематографиста. Интерес к научной литературе наряду с художественной, откровенная зрительская неприязнь к салонно-психологическому кинематографу, отрицание сложившегося типа актерского творчества на экране,— все это звенья одной цепи в формировании собственной творческой индивидуальности.

В книге «Годы творческих поисков» мы ощущаем внутреннюю логику переходов от одного периода в творчестве мастера к другому. Начинал Кулешов в качестве художника фильмов, снятых Е. Бауэром, и находился целиком под влиянием эстетической программы крупного мастера дореволюционного кино. Затем, после внезапной смерти Бауэра, у Кулешова наступил период критического переосмысления возможностей киноискусства. Он много пишет о кино: «отжившим, ненужным казался наш традиционный «синематограф», и я углубился в теоретические вопросы киноискусства». Лишь после того как были обдуманы теоретические вопросы, Кулешов оказался готов к самостоятельному творчеству. И вот что интересно: первый его фильм «Проект инженера Прайта» в немалой степени отличался от привычной кинематографической схемы, строился на производственном материале — на показе электростанции и электросетей, добычи торфа и т. д. Впрочем, в этой картине было еще немало рецидивов старого: драки, погоня, стрррастная любовь. Окончательным расставанием с правилами «синематографа» стала работа в кинохронике. Перемонтаж картин (тот самый перемонтаж, который для плеяды наших замечательных мастеров, новаторов киноискусства двадцатых годов, стал школой профессионализма!), а также хроникальные съемки, производимые во всех концах страны, на фронтах гражданской войны, позволили Кулешову по-новому взглянуть на возможности кинематографического творчества.

В своей книжке воспоминаний Кулешов редко делает обобщения и выводы, касающиеся истории киноискусства и своего места в ней. Он рассказывает, уделяя главное внимание фактам. Но в некоторых местах, обращаясь к той или иной своей работе и — что немаловажно!— оценивая ее не только памятью мемуариста, но и глазами нашего современника, он бросает мимолетные замечания, которые показывают истинную цену добытого в ходе поисков. И тогда эти поиски вдруг перестают быть лишь фактом истории кино, значение которых умирает вместе с исчерпанием того или иного этапа,— в них открывается современное, я бы сказал, жгуче-современное их значение. Скажем, работа Кулешова на хронике в качестве режиссера была связана с его поисками «сиюминутного» монтажа в процессе съемки — с тем, что сегодня так остропроблематично для телевидения. Или съемки актеров без грима, такими, какие они есть в жизни, с подчеркиванием присущих их индивидуальности физических характерных черт (так было в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков»). Или картина, в которой, повидимости, «ничего не происходит» и основной интерес авторов сосредоточен не на внешнем сюжете, а на внутреннем раскрытии характеров людей («Ваша знакомая»). Или фильм о детях «Сибиряки», в котором был применен вполне «современный» метод импровизационной съемки.

Этими и другими, весьма скромно и строго изложенными кинематографическими открытиями богата художническая биография

Кулешова. В своей книге он, не вступая в прямую полемику, справедливо восстает против ставшей уже дурным штампом традиции нашего киноведения, когда тому или иному художнику-новатору из года в год, из одного исследования в другое постоянно приписывается все один и тот же круг поисков и открытий. Кулешова, как правило, связывают с некоторыми экспериментами в области монтажа, экспериментами, направленными на создание новых физических и психических представлений. Об «эффекте Кулешова» написано очень много. О кадре Мозжухина, меняющем смысл в зависимости от окружающих монтажных кусков, о «женщине», черты которой заимствованы у разных реальных женщин, — знает каждый хоть немного знакомый с киноискусством. Эти его дерзкие эксперименты (поставленные, кстати сказать, не в фильме, а именно как лабораторные эксперименты) превосходно дополнялись множеством конкретных находок в процессе съемки картины — вплоть до такой прозаической, как метод предварительных репетиций с актерами. Об этом почему-то не пишут наши исследователи кино, теоретики: они в своих суждениях о Кулешове-новаторе исходят лишь из его книг, излагающих принципы киномонтажа и из названных выше экспериментов. Творчество его как режиссера теоретически не исследуется. Так вот и получается, что его имя связывается лишь с работой в области монтажа-склейки.

Кулешов, работе которого всегда было присуще стремление к чему-то новому, неизведанному, нов и в роли исследователя творчества режиссера Кулешова. Он первым сумел показать, что каждый фильм его — в решении конкретных кинематографических задач — был полон интересных открытий, которые по сей день ждут своей оценки и осмысления. Оценки в историческом контексте и осмысления для нужд современного кинотворчества.

Льву Кулешову, надо сказать, всегда было в высшей мере присуще чувство современности: академизм его беспокойному, ищущему характеру был изначально чужд. Все, что делал он в кино, он делал не для потомков, а для тех, кто жил с ним рядом, для современников. В подобных случаях для художника есть опасность оказаться скорее злободневным, чем глубоким. Современность Кулешова по-настоящему глубока. Глубока потому хотя бы, что сегодня, спустя почти полвека после некоторых его открытий в искусстве, они все еще остаются не до конца обнаруженными, они оказываются важными и нужными для сегодняшнего кинотворчества.

Значение маленькой книжки Льва Кулешова — увы, последней прижизненной книжки классика советского киноискусства — так велико потому, что она обнаруживает богатства теоретического и художественного наследия, оставленного режиссером, и служит настоятельным приглашением как можно скорее начать систематизацию и разработку этого наследия.

Ан. ВАРТАНОВ

І. Золотоверхова, Г. Коновалов. Довженко-художник, Київ, «Мистецтво», 1968.



Известно, что выдающийся советский кинорежиссер и писатель Александр Петрович Довженко начинал свой путь в искусстве как художник. Но попытки серьезно осмыслить этот период и эту сторону его деятельности до сих пор не делалось. Те-

перь этот пробел в значительной степени восполнен — украинское издательство «Мистецтво» («Искусство») выпустило книгу молодых искусствоведов И. Золотоверховой и Г. Коновалова «Довженко-художник».

Прежде всего следует отметить скрупулезную работу авторов в поисках иллюстративного материала. Им удалось разыскать в архивах, музеях, периодических изданиях и книгах более пятисот портретов, карикатур, шаржей, иллюстраций к произведениям украинских писателей, киноплакатов Довженко.

Далеко не все из них вошли в книгу. Однако подбор рисунков сделан умело и раскрывает перед читателем большую творческую фантазию, своеобразный сатирический талант Довженко-художника, его умение остро схватывать характерное, передавать в нескольких выразительных штрихах. суть изображаемого.

Период становления Довженко-художника, когда тот находился на дипломатической службе в Польше и Германии (1921—1923), представлен тремя рисунками. Мы вместе с авторами можем только пожалеть, что им так и не удалось разыскать так называемую «Рябую книгу» (большая тетрадь карикатур, о которой упоминают в некоторых статьях Ю. Солнцева и О. Вишня). Тогда мы бы имели возможность полнее познакомиться с первыми работами Довженко, которые предшествовали его деятельности художника-профессионала в харьковский период (1923—1926 гг.)

Именно в это время талант Довженко-карикатуриста развернулся в полную силу. Авторы вполне оправданно уделяют наибольшее внимание работе Довженко в газетах и издательствах Харькова. Они подчеркивают, что лучшим карикатурам Довженко были свойственны партийность и яркая публицистичность. Это подтверждают и карикатуры: яркие, точные, остроумные. Становится понятным, почему Сашко (псевдоним, под которым печатал в республиканской газете «Вісті» («Известия») свои работы Довженко) был, по свидетельству М. Бажана, «любимцем читательской массы».

Авторы книги справедливо утверждают, что Довженко выступил одним из зачинателей украинской карикатуры. Его политические карикатуры, относящиеся к 1923—1926 годам, и поныне поражают своей актуальностью.

Например, карикатура «Вот так буржуи сейчас о всеобщем мире беспокоятся» (1924) — янки пишет очередную декларацию «мира» своеобразной «авторучкой»: в руках у него миниатюрная винтовка, штыком которой он выводит на бумаге: «Разоружение...»

Помещены в книге и подробно, со знанием дела проанализированы работы Довженко - иллюстратора. Привлекает внимание серия рисунков к популярной в свое время повести-памфлету «Истукрев», в которой писатель Кость Котко (Николай Любченко), пользуясь жанром политической сатиры, развенчивает украинских буржуазных националистов. Довженко хорошо ощутил публицистическую силу этого произведения, что позволило ему не просто точно следовать замыслу автора, но умножить в иллюстрациях его сатирическую мощь.

В 20-е годы Довженко создал и ряд дружеских шаржей на писателей и поэтов: В. Сосюру, П. Тычину, Остапа Вишню, С. Пилипенко и многих других.

Авторы книги логично поступают, подкрепляя свой анализ шаржей Довженко оценкой их литераторами, которые были в свое время объектом для художника. Вот, например, слова В. Сосюры: «Эти шаржи никогда не воспринимались современниками как желание художника посмаковать человеческие недостатки, как пустое и беспредметное зубоскальство. Мы видели в них своеобразную форму художественной оценки нашей писательской деятельности.

И следует признать, что рисунки Довженко не оставались каким-то пустым звуком для тех, кого задевали своими юмористическими стрелами».

Особое место и в творчестве Довженко-художника и в рецензируемой книге занимают автопортреты, над которыми он работал всю жизнь. И тут авторы находят интересный ход для подачи этого материала — рядом с автопортретами помещены фотографии. Есть возможность сравнивать меру точности и вкуса не умозрительно, а наглядно и еще раз убедиться в своеобразном даровании Довженко-художника.

Книга молодых искусствоведов привлекает прежде всего своей обстоятельностью и доказательностью.

Есть, однако, определенные натяжки в сопоставлении Довженко-художника и Довженко-кинематографиста.

Исследуя основные приемы Довженко-художника, И. Золотоверхова и Г. Коновалов замечают, что метафоричность своего искусства Довженко перенес впоследствии и в кинематограф. И они называют ряд острых политических карикатур, направленных против буржуазных националистов, которые как бы ожили в фильмах «Звенигора» (шутовская лекция Павла перед панством Европы), «Арсенал» (митинг-молебен украинских националистов возле памятника Богдану Хмельницкому). Но иногда авторы ищут аналогий и прямых связей там, где их нет. Так, утверждение, что «под влиянием карикатуры сделан и потрясающий кадр с кайзеровским солдатом в очках, который нанюхался веселящего газа...», малоубедительно и претенциозно, что объясняется скорее увлеченностью темой, нежели глубокой и всесторонней ее разработкой.

Стремление Довженко сделать пейзажи в своих фильмах не холодным фоном, а элементом кинодраматургии, думается, излишне связывать (как это делают авторы книги) с тем, что он был хорошим художником. К этому всегда стремились и стремятся настоящие режиссеры, даже не будучи профессионалами-художниками.

Не на пользу книге идет и обильное цитирование. Причем если высказывания, полученные в беседах авторов с людьми, хорошо знавшими Довженко, воспринимаются органично, то цитат из книг и журналов могло бы быть значительно меньше, тем более что многие из них известны.

Критические замечания ни в коей мере не снижают общего хорошего впечатления от интересной и нужной работы И. Золотоверховой и Г. Коновалова, работы, которой не грех было бы заинтересоваться и всесоюзному издательству «Искусство».

Киев **В. БОРЩЕВ**

В. Шабров. Конфликт и характер в кино, Л., «Искусство», 1969.



Книга В. Шаброва на фоне других изданий о кино не вызывает поначалу пристального интереса. Названная скорее традиционно и в самом названии заявляющая тему, многократно и разносторонне рассмотренную в нашей киноведческой литературе, эта работа тем не менее после внимательного ознакомления не может не привлечь читателя.

Это произойдет не потому, что с авторского портре-

та на первой странице на нас смотрит симпатичный жизнерадостный человек, которого уже нет среди нас, и эта книга для нас не может не быть окрашена горечью утраты.

Автор в своей работе, изданной посмертно, поставил сложную задачу — глубоко и подробно, с последовательно марксистских критических позиций проследить в советском киноискусстве с первых лет и до наших дней эволюцию понятий «конфликт» и «характер». Эволюция рассмотрена многослойно и широко — и в этом одно из главных достоинств книги В. Шаброва. Автор вовлекает нас (именно вовлекает с завидной неумолимостью талантливого полемиста) в анализ поставленной проблемы по меньшей мере в трех аспектах.

«Конфликт» и «характер» рассматриваются В. Шабровым применительно к данному режиссеру и к данному фильму как живая практика творческих поисков, в стремлении художников выразить свое отношение к окружающей жизни. «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» В. Пудовкина, передавшие восторг перед революцией, ненависть к ее врагам, одухотворенное ощущение исторической справедливости, становятся отправным пунктом анализа. «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна — своего рода фильм-манифест — до сих пор считается непревзойденным образцом эпического кинематографа, утвердившим наряду с революционным содержанием в совершенной художественной форме принципы нового искусства — кино. «Мать» В. Пудовкина — столь же накаленная пафосом борьбы и революции, уходит корнями в прекрасные традиции психологической разработки характеров, присущие русской классической литературе и театру.

При всем различии эстетических платформ эти фильмы стоят для нас рядом. Сравнивая их, анализируя критические споры вокруг них, не затухающие по сей день, авторские воспоминания и статьи о фильмах, позволяющие проследить зарождение художественных замыслов, В. Шабров стремится объяснить сложное переплетение социальных, эстетических и эмоционально-творческих аспектов явлений искусства, возбудить у читателя углубленное ощущение связи искусства с жизнью, провести свою мысль о конкретной исторической и эстетической предопределенности проблемы «конфликт и характер» в лучших произведениях советских кинематографистов 20-х годов.

«Конфликт» и «характер» рассматриваются автором на широком историческом материале как узловая проблема развития киноискусства. Выбор соотношения социального и индивидуального, эпического и психологического в конфликте и вытекающая отсюда структура характеров героев, прослеженные на разных этапах развития советского кино, являются для В. Шаброва категориями, тесно и неразрывно связанными с развитием нашего общества. Для В. Шаброва несомненна и очевидна связь между социальным и духовным развитием нашего общества и теми изменениями, которые происходят в искусстве и прежде всего в сфере конфликта и характеров героев художественных произведений.

В поле зрения попадают и эпический кинематограф двадцатых и тридцатых годов и художественные достижения и тенденции в фильмах последнего десятилетия. В. Шабров пытается вскрыть сущность и показать направление изменений в современной кинодраматургии, подмечая их в новом сюжетосложении, отражающем глубинное внутреннее действие, новый драматизм. Искусство становится более аналитичным, каких бы сфер общественной жизни оно ни касалось.

Рассматривая фильмы последних лет, он приходит к выводу, что в современном искусстве все чаще предметом исследования становится духовная жизнь персонажа, его противоречия,

поиски жизненных решений, движение мыслей, анализ внутренних конфликтов и постижение нравственных стимулов, побуждающих человека к тем или иным решениям и поступкам. Мастерство художественного психологического анализа обращается «внутрь» души героя. Именно такой кинематограф способен проникнуть в глубины человеческой психики, подумать о смысле жизни и подробно вскрыть и проанализировать движение общественной мысли, ставшей личной для каждого из нас.

«Конфликт» и «характер» интересуют автора как эстетические категории, находящиеся в постоянном развитии и позволяющие проследить борьбу течений и направлений в советском киноискусстве. Анализируя разное содержание, вкладываемое критиками и творческими работниками в эти понятия в каждый конкретный исторический период художественной жизни нашей страны, В. Шабров прослеживает диалектику борьбы за развитие социалистического реализма в киноискусстве.

Перечисленные аспекты проблемы «конфликт и характер в кино» автору удается рассмотреть в единстве, благодаря чему, следуя за автором к его «резюме», мы испытываем удовлетворение от строгой и умелой доказательности его обобщений.

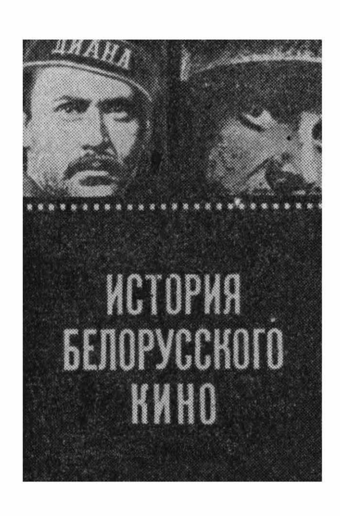
Широкий подход к поднимаемым вопросам, казалось бы, таит опасность за обилием материала, цитат и фамилий потеряться автору, свести работу к систематике и скороговорке. Этого не происходит. Страстность, полемическая смелость и четкая собственная позиция позволяют ему, несмотря на многоплановость анализируемого, все время сохранять свое лицо, спорить по принципиальным вопросам с крупными критиками и популярными точками зрения, дать свою трактовку ряду вопросов. Одним из основных положений исследования является мысль о неразрывном диалектическом единстве конфликта и характера в целостной структуре произведения. Так, развивая мысль В. И. Ленина о мыслящем разуме, почерпнутую из его конспектов «Науки логики» Гегеля, в применении к драматургическому конфликту, В. Шабров пишет: «Разум художника, заостряя скрытые внутри характера противоречия, в раскрытии этих противоречий обнаруживает нерасторжимое единство характера и конфликта. Драматический конфликт, выраженный во внутренней коллизии характера, является источником самодвижения характера, его жизненной пульсации. Заострение обстоятельств и характеров до той степени, которая открывает самое существенное в них,— закон художественной типизации».

Отдавая должное работе В. Шаброва, можно отметить как недостаток следующее. Наряду с рассмотрением значительных произведений советского киноискусства, автору порой несколько изменяет вкус, и в орбиту его повышенного полемического интереса попадают фильмы, хотя и любопытные по форме, но не ставшие принципиальными удачами советского кино, например, фильм Ф. Миронера и Г. Габая «Лебедев против Лебедева».

Проблемы конфликта и характера, одни из центральных проблем искусствоведения, неоднократно оказывались в сфере внимания киноведов. Достаточно вспомнить работы В. Шкловского, Е. Добина, И. Вайсфельда и других. Книга В. Шаброва еще одно и при всех его достоинствах не последнее слово в рассмотрении этих категорий.

А. ШЕРШОВА

А. В. Красинский, В. И. Смаль, О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников, Г. П. Подберезский. История белорусского кино. 1924—1945, Минск, «Наука и техника», 1969.



Две книжки — одна, изданная в 1962 году на белорусском языке, и другая — 1969 года на русском — посвящены истории белорусского кино.

Существуют определенные закономерности в создании подобного рода работ. Предметом изучения становится движение истории, суть социальных изменений, их влияние на процессы, происходящие в искусстве, характеристики наиболее значительных художников и произведений рассматриваемого авторами периода художественной жизни. Не отступили от этого правила и авторы истории белорусского кино.

Но перед ними стояла еще одна проблема — выявление национального в произведениях белорусского экрана. И авторы анализируют в первую очередь именно те ленты, в которых выражены хоть в какой-то степени национальные черты: в теме, характере героев, быте, нравах, обычаях, картинах природы.

В книге «Белорусское кино. Краткий очерк» рассказывалось о большом периоде развития кинематографа республики (1926—1960 гг.). Естественно, многие проблемы были рассмотрены конспективно. Хотя образы наиболее значительных фильмов были воссозданы довольно точно и детально, остальные удалось только перечислить. Эти названные, но не заполненные страницы воскрешены авторами первого тома «Истории белорусского кино».

Итак, появились подробности. Подчеркивается значение документов Советской власти о кино, рассматриваются первые хроникальные съемки, прослеживаются шаги научно-популярного, мультипликационного и детского кинематографа.

Исторические исследования киноискусства зачастую апеллируют к доверию читателя, поскольку объекты их анализа, за исключением, может быть, только самых значительных, малоизвестны широкой аудитории. Со многими оценками авторов «Истории белорусского кино» нельзя не согласиться.

Один из самых ярких фильмов 20-х годов «Лесная быль» Ю. Тарича (1926) покоряет реалистичностью, полным отсутствием «постановочности», которая превращала порой белорусский экран в сценическую площадку с загримированными актерами и театральными эффектами. В «Лесной были» изображены герои-партизаны, люди, наделенные своеобразной индивидуальностью. Появился настоящий киноязык, лаконичными монтажными фразами выражающий атмосферу происходящего.

Интересно сопоставить «Лесную быль» с вышедшим год спустя фильмом «Кастусь Калиновский» В. Гардина, повествующим о народном восстании. Фильм — тоже не рядовой, но какой типичный образец «спектакля на экране». С актерским переигрышем, развлекательными сценами балов, обедов, с Н. Симоновым в роли Кастуся Калиновского, прекрасно спортивным на всем протяжении действия, но «ожившим» только в финальной сцене казни, когда заговорило лицо, с которого сняли маску.

И отрадно читать на страницах «Истории» анализ истоков успеха и неудачи в освоении национальной тематики. Жизненный опыт Ю. Тарича, опора

на талантливую повесть «молодняковца» М. Чароты «Свинопас» явились, по убеждению авторов, причиной принципиальной победы «Лесной были».

Они с тревогой пишут о В. Гардине, сомневающемся в своих возможностях создать правдивые образы белорусских крестьян, и считают, что неудача «Кастуся Калиновского» была закономерной. Разбирая опыт прошлого, авторы как бы взывают к современности с призывом воспитывать национальные кадры художников экрана.

30-е годы в белорусском кинематографе прошли в стремлении показать социальные сдвиги в стране, в республике. Авторы «Истории» рассматривают агитпропфильмы, их роль, влияние, тематику, решающую проблемы производственного и морально-этического плана, без излишней снисходительности, отводя им место в истории кинематографа, ими заслуженное.

Интересна также глава «Споры о занимательности. Уроки ремесленничества в киноискусстве»: интересна с точки зрения оценки того периода в развитии белорусского кинематографа, когда началась реакция на «сухие» агитки. Стремление развлечь зрителя всем чем угодно — любовными историями, жизнью за рубежом — в результате приводило к снижению идейного звучания кинопроизведений. Авторы «Истории» не закрывают глаза на неудачи, срывы на пути к наиболее значительным фильмам, повествующим о героических днях революции, о социальных процессах становления социалистического общества. Тем убедительнее их оценка лучших фильмов республики 30-х годов: «Первый взвод», «Дважды рожденный», «Искатели счастья», «Одиннадцатое июля», «Балтийцы», в которых были созданы полноценные образы коммунистов, вожаков народных масс, интересные национальные характеры.

В главе «В час суровых испытаний» поставлена задача раскрыть вклад белорусских кинематографистов в фонд «Кинолетописи Великой Отечественной войны», значение этого вклада, его ощутимость, его особенность.

Авторы работают над вторым томом «Истории», и хочется, чтобы анализ процессов в белорусском кинематографе не ограничивался лишь оценкой по баллам, но поднимался к философскому осмыслению его места в истории советской кинематографии.

Появление книги совпало по времени с выходом «Краткой истории советского кино» и первым томом «Истории советского кино», и это очень кстати, так как разговору о белорусской кинематографии в обеих «Историях» уделено до обидного мало места.

Белорусский кинематограф жил и живет историей страны, его фильмы — интереснейшие страницы советского киноискусства, и анализ его своеобразия — задача необходимая и плодотворная.

Минск **С. МИХАЙЛОВА**

И. Сосновский. Вия Артмане. М., «Искусство», 1969.



Надоели легенды и мифы об актерах, умилительное удивление перед неожиданными и резкими поворотами актерских судеб, сенсационные истории про то, как актер (или актриса) проснулся (проснулась) знаменитым (знаменитой), словом, все те милые байки и анекдоты, в которых нет недостатка в монографиях подобного рода и от которых сильно отдает рекламой.

Монография И. Сосновского «Вия Артмане» приятна уже тем, что автор, обратившись к судьбе и творчеству своей героини, избрал форму диалога с актрисой, из которого мы узнаем важные биографические подробности.

Вия Артмане — актриса национальная. Ее творческая судьба неразрывно связана с театром имени Райниса, и в числе первых своих учителей актриса называет актера Эмиля Мача, режиссера и педагога Эдуарда Смилгиса, своего театрального наставника. Рассказывая о работе в театре, и сама актриса и автор книги о ней единодушно отмечают одно: в театре Вие Артмане везло больше, чем в кино. В равной мере ей удавались и роли классического репертуара, и роли современных героинь. Но именно поиски по-настоящему современного, сложного и интересного женского характера привели Вию Артмане в кинематограф.

Часто очерки об актерах, монографии об актерском труде и пути заканчиваются сожалением о том, как много времени потерял актер или актриса в творческом простое, в ожидании очередной роли. Уходят силы и молодость, а с ними и надежды получить желанную роль. Некоторые актеры так и заявляют, отвечая на вопрос о своих творческих планах: «Хочу сыграть РОЛЬ!» Так вот, анализ творчества киноактера, как правило, заканчивался таким оригинальным и свежим выводом: «У этого талантливого актера все еще впереди». Получалось, что «все еще впереди» и у Бориса Андреева, и у актера, чей путь в кинематографе обозначился еще только тремя-четырьмя сыгранными ролями. Актерские неудачи, таким образом, всегда подавались, как несостоявшиеся удачи.

Диалог с Вией Артмане в книге И. Сосновского иногда превращается в страстный монолог актрисы, обращенный к режиссерам, сценаристам — людям, от проницательности и таланта которых зависит прежде всего, насколько полно, точно и глубоко проявятся способности актера, его творческая индивидуальность.

И еще одна сторона актерского творчества, которая, как правило, остается неизвестной зрителю. Речь идет о цене успеха, о том, как трудно актеру работать на высоком душевном напряжении. Нужно беречь актера от эмоциональных перегрузок. «По-моему, эта важная сторона жизни актера пока мало исследована. Но мы, актеры, знаем, как порой трудно отделаться от страданий своих героев, как навязчиво тебя преследуют их мысли, как переживаешь превратности их судеб».

Диалог с актрисой Вией Артмане — это также и «заочная беседа с деятелями театра и кинематографа», как пишет И. Сосновский. И продолжения его нужно ждать как на сцене театра и полотне экрана, так и в исследовательских работах об актерском искусстве.

Т. БЕЛЯЕВА

А. Гершкович. Золтан Фабри, М., «Искусство», 1969.



Нелегкий труд взял на себя искусствовед Александр Гершкович: «разговорить» такого общеизвестного в Будапеште молчальника, как Золтан Фабри. (Сужу и по собственному журналистскому опыту.) Другое дело — Миклош Янчо с его свободным артистизмом или Андраш Ковач, всегда готовый развивать свои излюбленные концепции. Но Фабри...

Да, как сказали бы соотечественники венгерского режиссера, А. Гершкович «воткнул свой топор в большое дерево». И надо сразу отдать автору должное. Со страниц его книжки встает живой, неупрощенный образ художника, который в редкую минуту откровенности сказал о себе: «Я пытаюсь делать фильмы, чтобы поднять голос против недостойного унижения человека, против порабощения людей. Хотя я и не питаю особых иллюзий, что одним или сотнями фильмов можно все изменить, я тем не менее считаю долгом совести пробуждать сознание человека, в котором, как известно, еще живуча инерция трусости и предрассудков, привитых жизнью».

Гершкович абсолютно прав, постулируя на первых же страницах своей работы следующее положение: «Неотступное следование принципу — раскрывать жизнь сегодняшнего человека в главных, существенных противоречиях и конфликтах — помогло Фабри завоевать международное признание одного из вдумчивых и серьезных художников современного социалистического кино». Ведя читателя по страницам творческой биографии режиссера от «производственного» фильма «Буря» (1952) до аналитической картины «Двадцать часов» (1964), знакомя с поисками в ленте «После сезона» (1967), автор касается и этих «главных, существенных противоречий и конфликтов». Он прибегает, в частности, к «ассоциативному параллельному монтажу», обращаясь к газетным репортажам и эстрадным репризам разных лет. Прием этот не всегда дает ожидаемый эффект, но, во всяком случае, он весьма любопытен.

Центральные и лучшие страницы книги посвящены фильму «Господин учитель Ганнибал» (1956), в котором Фабри с исчерпывающей ясностью выразил генеральную тему своего творчества. «В «Господине учителе Ганнибале» история предстает как трагедия нравственно нестойких людей, которых национализм стремится околпачить, подмять под себя, сделать соучастниками своих преступлений», — справедливо отмечает автор книги.

Очень интересно проанализировал А. Гершкович соотношение фильма Фабри и литературного первоисточника — повести Ф. Мора, написанной в двадцатых годах. Он убедительно показал, как венгерская действительность накануне контрреволюции 1956 года «водила камерой» чуткого и зоркого художника, спешившего предостеречь своих соотечественников.

Вот этой самой соотнесенности с временем недостает, по-моему, главе, посвященной картине «Двадцать часов». Гершкович прав, говоря, что в этом фильме «сложно претворена тема послевоенной Венгрии». Но ведь тема эта претворена не вообще, а с высоты нового витка исторической спирали, которого достигла страна после консолидации общества в конце 50-х — начале 60-х годов, после завершения социалистических преобразований в деревне. Фильм «Двадцать часов» был рожден назревшей общественной потребностью нового синтеза в искусстве, подведения итогов, открывавшего доступ к новым проблемам и новым конфликтам. Фильм Фабри знаменовал качественно новую ступень в постижении истины, высоко поднимаясь над кинопродукцией предшествовавших лет. И хотя у Фабри были и предшественники, и единомышленники, но именно фильм «Двадцать часов» явился для венгерского кино прорывом к философской, общезначимой правде социализма, выраженной в адекватной художественной форме.

...Рассказом о значении автора «Двадцати часов» для формирования национальной венгерской киношколы завершался первоначально очерк Александра Гершковича. Но жизнь шла вперед, и темпы работы на будапештской студии явно опережали московские издательские темпы. Поэтому после заключительной, по сути дела, главы появилось «неожиданное, но сущест-

венное дополнение», несколько повредившее композиционной стройности книжки, но весьма важное и нужное,— о следующем фильме Фабри «После сезона». Картина эта была глубокой разведкой художника на путях изощренного, заостренного до предела, но отнюдь не формалистического гротеска. Я согласен с Гершковичем, поддержавшим — вопреки мнению критиков — эту искреннюю, беспокойную антифашистскую ленту.

Мне же теперь остается сделать «дополнение к дополнению»: во время дней венгерской культуры в Москве весной нынешнего года был показан новый фильм неутомимого Золтана Фабри «Семья Тотов» («Добро пожаловать, господин майор!»). Перед нами опять-таки антифашистский гротеск, но свободный от жесткой экстравагантности «После сезона». Картина эта подтверждает автобиографическое признание Фабри, приведенное в книге: «В последние годы я все в большей степени стремлюсь к простоте, стараюсь избавиться от вычурности...»

А. Гершкович отлично знает и преданно любит венгерское искусство. Его книга, несомненно, заразит этой любовью многих читателей.

Б. РОДИОНОВ

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

В СЕВАСТОПОЛЕ, В РАЙОНЕ САПУН-ГОРЫ, ИДУТ СЪЕМКИ цветного двухсерийного широкоформатного фильма «Оборона Севастополя». Его ставит на «Мосфильме» режиссер Леон Сааков по сценарию, написанному им с Николаем Фигуровским.

— Я остаюсь верен военно-патриотической теме, начатой мной еще в фильме «На дорогах войны» и продолженной в «Весне на Одере»,— говорит Л. Сааков.— В годы войны я руководил группами фронтовых кинооператоров. В Севастополе мне удалось побывать лишь после его освобождения. Тогда и родилась мысль написать сценарий о бессмертном подвиге защитников города-героя. Материал для сценария мы собирали несколько лет — побывали на местах былых сражений, изучили множество документов, кино- и фотоматериалов, беседовали с руководителями героической обороны Севастополя — ныне покойным адмиралом Октябрьским, бывшим начальником штаба Приморской армии Крыловым, командующим Приморской армией генералом Петровым, бывшим секретарем городского комитета партии Борисовым и многими другими.

Так — на документальном материале, на действительных фактах — возник сценарий художественного фильма, задуманный в жанре народной драмы. Документальность киноповествования будет переплетаться в нем с художественным вымыслом, а персонажи исторические, которые носят имена подлинных участников севастопольской эпопеи — адмирал Октябрьский, главнокомандующий береговой обороной Севастополя Горбунов, командир крейсера «Красный Кавказ» Зубков, секретари горкома партии Борисов и Сарин и другие — с собирательными образами героев, главный из которых мичман Грачев, участник войны в Испании, опытный и отважный воин. Наша задача — воспеть массовый героизм советских людей, их мужество и патриотизм. Предстоит воссоздать огромные по масштабу события — ожесточенные бои на суше, на море и в воздухе. Оператор А. Петрицкий, художник С. Волков. Оператор комбинированных съемок Г. Айзенберг. В роли генерала Петрова снимается Николай Гринько. В других ролях — А. Грачев, Ю. Соломин, К. Лучко, В. Сафонов, Ф. Корчагин, Н. Алексеев.

●

СОБЫТИЯ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ воскресит новая лента «Семеро сыновей моих», которую выпустит студия «Азербайджанфильм». Она расскажет о самоотверженной борьбе отважной семерки ребят азербайджанского села за установление власти Советов в родном краю. Фильм, посвященный полувековому юбилею Ленинского комсомола республики, создается на основе «Комсомольской поэмы» народного поэта Азербайджана Самеда Вургуна.

Сценарий написан сыном поэта Юсифом Самед Оглы.

— Перед съемочной группой,—говорит режиссер Кямиль Рустамбеков,— стоит нелегкая задача. Экранизация любого литературного произведения сложна, а когда берешься за такую популярную вещь, как «Комсомольская поэма» Самеда Вургуна, задача еще больше усложняется. Мы хотим, используя возможности экрана, ярко и динамично рассказать о становлении Ленинского комсомола Азербайджана, о подвиге первого поколения комсомольцев. Стиль фильма определен жанром литературного первоисточника — романтической поэмы.

Иван Пырьев

О пройденном и пережитом...

Эти воспоминания Иван Пырьев писал незадолго до того, как решился на главное дело своей жизни — фильм «Братья Карамазовы». Очевидно, перед этой, последней своей работой он почувствовал потребность оглянуться на пройденный жизненный путь. Пройденное и пережитое было необычно. Необычно даже для художника, призванного в искусство революцией. А ведь биография каждого из этих художников — удивительная череда самых неожиданных жизненных поворотов. Однако биография Пырьева воистину фантастична!

Деревенский мальчонка, познавший с детства всю тяжесть и красоту крестьянского труда, «мальчик» на побегушках у лавочников в небольшом сибирском городке, трубач военного оркестра, юный герой первой мировой войны, награжденный за отчаянные подвиги двумя георгиевскими крестами, анархист-максималист, актер-любитель и актер-профессионал, агитатор-пропагандист, соратник и ученик Сергея Эйзенштейна, решительно порвавший с учителем как только ему стало понятно, что путь театра Пролеткульта, которым тогда руководил Эйзенштейн, не его, Пырьева, путь, актер театра Мейерхольда, сбежавший из театра в кино, где он наконец и обрел основное дело своей бурной жизни... Впрочем, биография Пырьева-кинематографиста тоже изобилует самыми крутыми поворотами, неожиданными взлетами и катастрофическими падениями.

Обо всем этом он пытался вспомнить в своих записках, так и не законченных. Пырьев собирался вернуться к ним после завершения работы над «Братьями Карамазовыми».

Редакция журнала «Искусство кино» сочла полезным и даже необходимым опубликовать эту незавершенную рукопись. Причины, побудившие редакцию на этот шаг, как мне представляется, могут быть изложены в нескольких словах.

Иван Пырьев — своеобразное явление в советском киноискусстве. Это становится все яснее и яснее по мере того, как проходит время. Голоса Пырьева — резкого, непримиримого, иногда прямолинейно-грубоватого, но всегда честного — не хватает, и как не хватает! — в общем хоре голосов работников нашего трудного и прекрасного искусства.

Публикуемые нами записки так же неприглажены и непричесаны, как был «неприглажен» и «непричесан» всю свою жизнь их автор. Яростный боец, он со свойственным ему неукротимым темпераментом обрушивался на все, что мешало поступательному шагу того дела, которому он отдавал и отдал всю свою яркую жизнь. Он не любил и не знал полутонов. Он никогда не был «вежливым собеседником». Впрочем, и время, в которое рос и мужал талант Пырьева-художника, было требовательно и строго.

Сейчас даже трудно представить, какие откровенные, какие непримиримые споры кипели в среде кинематографистов двадцатых-тридцатых годов. Отражениями этих споров полны и воспоминания Пырьева, оставшегося до конца жизни верным своему пониманию народности искусства.

И пускай его оценки и его размышления подчас чрезмерно субъективны — все равно, они представляют интерес и сегодня, когда спор продолжается уже на совершенно ином уровне.

...У Пырьева была на редкость цепкая память. Он любил людей, встретившихся ему на жизненном пути. Любил или ненавидел. Но никогда не был равнодушен. Любовь или ненависть утверждали в его памяти каждого человека, с которым ему было по пути или не по пути. Вот почему его записки воспроизводят интересные встречи и содержат резкие, хотя подчас и пристрастные характеристики. Непристрастным он не мог быть и никогда не был.

Вот и его записки: они такие же, каким был он сам, художник-коммунист, общественный деятель, прекрасный и неудобный человек — Иван Пырьев.

Л. Арнштам

Я родился в Сибири, на большой судоходной реке Обь, в селе Камень.

Родители мои — коренные сибирские «чалдоны» — крестьянствовали. Но каждую осень ходили на «заработки» на пристани, где грузили баржи хлебом.

На высоком берегу нашего села, как многоэтажные дома, стояли гигантские деревянные амбары — элеваторы купцов Второвых, Винокуровых и других. В каждом дворе такого элеватора летом сушилась, проветривалась пшеница. Тысячи пудов ее горами лежали на гладком, выметенном дворе, и сотни женщин деревянными лопатами ворошили, подбрасывали пшеницу вверх. Одной из этих женщин была моя мать.

По узким, деревянным лестницам, с высоты трех- и четырехэтажных амбаров, с мешками пшеницы на плечах нескончаемой вереницей шли грузчики. Один из этих грузчиков был мой отец.

Отец был известный в селе гармонист. В один из праздников, на гулянье, в драке его убили. Это произошло в 1904 году.

Мать после смерти отца оставила меня на воспитание моему деду — Осипу Ивановичу Комогорову, а сама уехала на заработки по городам Сибири.

С 4-х лет до 11-ти я жил в большой старообрядческой семье деда, а с восьми уже помогал по хозяйству; ездил верхом, гонял поить лошадей, пас телят, свиней, работал верховым на сенокосах, жатвах и пахоте.

С весны до осени я вместе с дедом — высоким, коренастым, чернобородым стариком, который в 68 лет обладал редким здоровьем, жил «на пашне», то есть на заимке. Дед любил меня и всюду таскал за собой. Мы часто ездили с ним на рыбалку, где варили из стерлядей и ершей уху, пели у костра старинные сибирские песни. Он рассказывал мне про глубокое старое время, когда еще не было железной дороги и от Барнаула до Иркутска и обратно приходилось зимой ходить с обозами; обозы везли из Китая чай, шелк.

Рассказывал мне дед и про лихих людей, которых встречал в то время на дорогах, про ссыльных, которых гнали этапом на Сахалин или Якутск, про удачливых золотоискателей...

Больше всего на свете дед любил париться в бане. Парился он по-сибирски, до изнеможения, и распаренный докрасна, выбегал из бани, падал в сугроб, долго купался в снегу, а затем опять врывался в баню, выплескивал на раскаленные камни шайку воды, хватал березовый веник, взбирался на самый верх «полка» и, ожесточенно нахлестывая себя веником, кричал мне: «Лезь сюды, Ванька, парься, закаляйся, сирота! Жизнь у тебя будет трудная...»

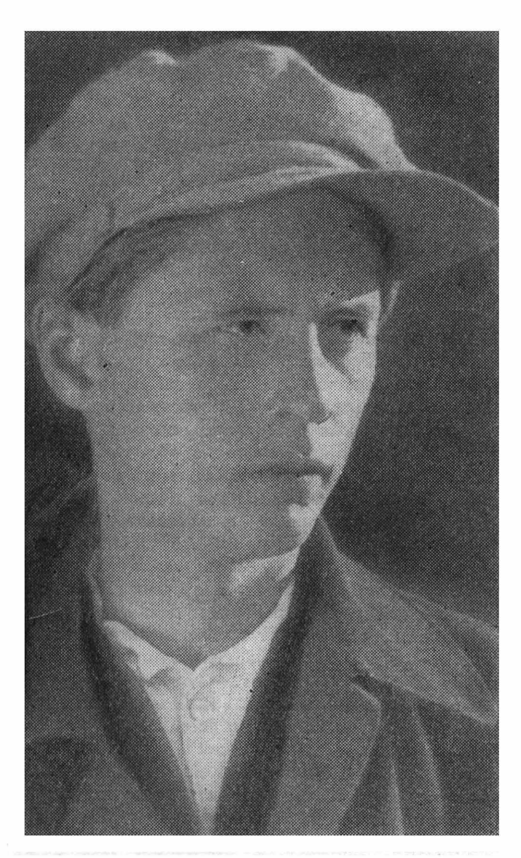
На масляной у нас на селе, что называется, дым стоял коромыслом. Катанье на тройках с бубенцами. Карусели. Блины. Бега. Крестьяне испытывали на резвость своих лошадей, а мы, мальчишки, на лихих неоседланных конях в теплых чулках и ватниках мчались, обжигая морозом щеки, несколько километров по широкой снежной дороге на реке Оби. Целую неделю в селе звучали песни и пьяные разухабистые выкрики. А в последний день масляной, в так называемый «прощенный день», все родственники из ближайших сел съезжались к нам в дом и, становясь друг перед другом на колени, просили друг у друга прощения: «Прости ты меня Христа ради»,— крестясь и кланяясь, говорили одни. «И ты меня прости Христа ради»,— говорили другие... Потом чинно целовались... Шли в церковь, долго молились, а после обедни начиналось заключительное гулянье, которое, как правило, кончалось ссорой, дракой, когда вздымались колья, выворачивались оглобли, звучала ругань, наспех запрягались кони, и родственники, угрожая друг другу, разъезжались врагами до следующего прощенного дня...

Наступал Великий пост... Долгое говенье... Рыбные, грибные и овощные обеды...

Семья моего деда была большая. В этой исконно сибирской семье я работал и учился до 11-ти лет. Летом по понедельникам мы все, кроме бабушки и ее сестры-монашки, чуть свет уезжали на пашню, за 30—40 километров от села, и работали там до субботы.

На пашне мы жили в небольшой землянке. Спали где как придется, а ели из одного общего котла. Работу начинали с восходом солнца и заканчивали на закате. Меня и моего братишку дед будил, едва начинался рассвет. Нашей обязанностью было разыскать пущенных на траву лошадей и пригнать их в стан. Босые и заспанные, вымокшие по грудь, пробираясь сквозь высокую траву, унизанную каплями росы, мы находили коней, где-нибудь спрятавшихся от нас в березняке или овраге, снимали с ног их волосяные путы, надевали на двух самых быстрых недоуздки и, с трудом взобравшись на них, покрикивая, как взрослые, гнали весь небольшой косяк к водопою, а оттуда прямо на стан.

Земли у деда было много, на одну душу в то


И. Пырьев (1921)

время отводили по 10—12 десятин пахотной и по 5—6 десятин покоса. Чтобы управиться с таким количеством земли, почти каждый двор в селе имел свою сноповязалку, одну-две косилки, пару конных граблей и несколько двухлемешных стальных плугов. Соху я увидел только позднее в России. В двухлемешный плуг впрягалась пара или даже тройка лошадей. На переднем, ведущем коне сидел я, а сзади за плугом шагал дед. Пахали мы по 10—12 часов в день, прокладывая на огромном степном пространстве борозду за бороздой. Зной, пыль, духота и томительное однообразие часто приводили к тому, что я засыпал в седле, конь сворачивал в сторону. Просыпался я, сбитый с коня длинным дедовым бичом, уже на мягкой, вспаханной земле...

Каждую субботу, под вечер, мы все, кроме деда и дряхлого убогого старичка, который был у нас за кашевара, возвращались в село, мылись в бане, отдыхали.

В воскресенье я и Ванька-старший получали от бабушки по гривеннику и шли в приезжавший к нам на село «Иллюзион». Это было мое первое знакомство с кинематографом того времени. На тусклом сером экранчике в пожарном сарае я видел «Прэнса», «Глупышкина», «Гибель Помпеи» и еще какие-то итальянские боевики с львами и гладиаторами...

Потом мы бежали на пристань, глядели с любопытством на большие пассажирские пароходы, что останавливались у нашего села, ели мороженое, шли домой, забирали удочки, переметы и, спустившись через скотные дворы к реке, где на самом берегу стояла наша баня, отвязывали дедову лодку и, забрав с собой соседских ребят, ехали на острова ловить рыбу и купаться...

А наутро, набрав харчей на целую неделю, мы опять уезжали на пашню. Так протекало мое детство летом.

Зимой — школа, путешествия с дядей Васей в луга за сеном, катания на самодельных деревянных коньках и обязательное пение по воскресным дням в церковном хоре.

Окончив три класса церковно-приходской школы, я был увезен матерью в небольшой городок Мариинск, где она жила с мелким торговцем фруктами — татарином Ишмухаметом Амировым.

Жизнь в доме отчима складывалась еще тягостнее, чем у деда. Продолжать учиться в городской школе не было возможности, приходилось ездить с отчимом по сибирским селам. Я торговал на базаре яблоками, бегал за водкой, кипятком, кормил и поил пару лошадей, был кучером и конюхом, мальчиком на побегушках и мальчиком «для битья».

Амиров, человек крутого нрава, любил часто и без меры выпить, а в пьяном виде зверел и начинал избивать мать и меня. Однажды, когда мне было уже более 12-ти лет, я не выдержал, схватил топорик для рубки мяса, бросился на отчима и гнал его по улице городка до полицейского участка, куда он скрылся, спасаясь от преследования.

После такого происшествия, свидетелем которому был весь город, жить у отчима стало невозможно и я подался «в люди»...

За три рубля в месяц, пару сапог на год и харчи я ездил с татарами-мануфактуристами по сибирским ярмаркам. Затем бежал в город Томск, где работал поваренком в ресторане при гостинице, в мои обязанности входило выносить помои, чистить картошку и нарезать специальным ножом два ведра моркови. Служил я и мальчиком в колбасной лавке, где и спал ночью под визг и беготню крыс; торговал на поездах папиросами, а в начале германской войны заодно с папиросами стал продавать газеты и «военные телеграммы». «Телеграммы» я прежде всего прочитывал сам. Однажды, желая быстрее их распродать, я, бегая по городу, выкрикивал сочиненную мной сенсацию: «Последние известия! Вильгельм зарезался! Франц-Иосиф утопился! Султан повесился...» Пристав выдрал за уши и тем пресек мою инициативу...

Начитавшись газет и телеграмм о героических делах русских солдат на Карпатах, в Восточной Пруссии, о лихом донском казаке Кузьме Крючкове, сумевшем наколоть на одну пику пять немцев, и о других подобных «героях», мне тоже захотелось стать одним из них. Зимой, в конце 1915 года, я отправился за славой и подвигами, в одном из воинских эшелонов поехал на фронт. Солдатам я раздал все папиросы и, очевидно, этим им понравился; парень я был веселый, смышленый, неплохо пел, плясал, и они ко мне отнеслись хорошо — достали шинель, дали шапку, погоны. Доехал я с ними до Калуги, где, как и они, проходил учебу и жил в казарме военного городка... Однажды по полку объявили приказ: «Всех добровольцев, не достигших 17-летнего возраста, отправить по домам». И вот накануне отправки нашей роты на фронт, о котором я так мечтал, меня, объявившего, что не имею ни матери, ни отца, отчислили от полка и определили учеником в частную слесарную мастерскую. Проработав в мастерской около недели, я не выдержал и бежал обратно в полк, в свою роту.

Мои друзья-солдаты приняли меня хорошо, но в это время в полку уже была телеграмма из семьи с требованием вернуть меня домой.

Так вместо фронта и героических подвигов я очутился... в обыкновенной каталажке полицейского участка. Не желая возвращаться к отчиму и зная, что через день-два маршевая рота моих друзей-солдат отправится на фронт, я, отпросившись «во двор», в уборную, обманул сопровождавшего меня городового, выломал стенку сортира, перелез через забор и бежал...

Два дня, голодный, я скитался по городу, боясь, что меня поймают. На третий, узнав, что рота моя уже грузится в вагоны, я прибежал на станцию. Солдаты скрыли меня от офицеров и я доехал до Молодечно, где весь наш батальон высадился из вагонов и походным порядком двинулся на передовые позиции.

На первом же ночном привале я был замечен командиром батальона. Командиру роты и взводному был за меня большой нагоняй, а мне, вместе с парой хороших подзатыльников, было сказано, что если я снова пристану к роте, то меня арестуют и посадят в тюрьму.

Батальон ушел, и я ночью остался один в огромном, темном, чужом лесу, со слезами на глазах и горячим, упорным желанием обязательно стать героем...

Кое-как переночевав, я на утро бодро двинулся в сторону громыхающего орудиями фронта. По дороге я пристал к одному из проходивших артиллерийских дивизионов. Здесь офицеры оказались более снисходительными, и с этим дивизионом я прибыл в 32-й Сибирский стрелковый полк. Заметив меня в рядах солдат, адъютант полка подозвал к себе и направил в музыкантскую команду, то есть в полковой оркестр.

Капельмейстер оркестра, добрый старичок в чине штабс-капитана, принял меня хорошо и дал инструмент — корнет-а-пистон, на котором я должен был учиться. Оркестр часто играл на офицерских вечерах, собраниях — я раскладывал по пюпитрам ноты, а по ночам переписывал их. Учение мое шло хорошо. Я уже стал на корнете выдувать мелодию «Боже, царя храни», как однажды здоровый, усатый музыкант, играющий на басу-геликоне, заметил мне: «Зря ты, Ванюшка, так надуваешься, у тебя грыжа будет»... Испугавшись этой тайной болезни, я тут же пошел к фельдфебелю, отдал корнет и категорически заявил, что учиться играть на корнете не буду. Фельдфебель на меня рассердился, накричал, дал по морде и доложил адъютанту. По приказу адъютанта я был отчислен из оркестра и отправлен в Минск.

В Минске я попал в так называемый «приют для добровольцев». Он помещался в небольшом двухэтажном здании, где со всего западного фронта были собраны мальчики-добровольцы, не достигшие 17-ти лет. Здесь были семинаристы, гимназисты, реалисты и просто беспризорные: изъятые из разных полков и дивизий. Это были отчаянные ребята. Целыми днями в приюте не прекращались драки. Обслуживающий персонал был терроризирован...

В первую же ночь мне, спящему, «мальчики» приклеили к пятке слюной бумагу и подожгли ее... Проснулся я от отчаянной боли и дружного хохота всей палаты.

Через два-три дня я уже слыл у «мальчиков» в «доску своим». Подговорив нескольких самых отчаянных, я организовал побег. Бежали мы ночью через окно, захватив из кухни большой запас хлеба и сахара...

И вот я снова по лесам и дорогам Белоруссии пробираюсь к фронту, в свой, уже родной мне 32-й Сибирский стрелковый полк...

Придя в полк, я явился к изумленному адъютанту полка и лихо отрапортовал, что «вернулся для продолжения службы»... За настойчивость и упорство он принял меня обратно в полк и направил уже не в музыкантскую команду, а в команду конных разведчиков, так как ему было известно мое умение держаться верхом на лошади.

Начальник команды конных разведчиков, молодой, лет двадцати двух, подпоручик Устинов, взял меня к себе в ординарцы, и я должен был всегда неотлучно находиться при нем. В дождливую погоду Устинов никогда не спускался в «ходы сообщения», где по колено, а то и выше была грязь и вода. Задрав фуражку набекрень, помахивая стеком, он шел «по верху», не обращая никакого внимания на свист неприятельских пуль, и если я не шел за ним следом, а, испуганно пригибаясь, спускался вниз, он сердито кричал:

— Куда?! Трусишка, мать твою так... Марш за мной!

Должен сказать, что трусишкой я не был, что сумел доказать в одном столкновении с немецким передовым «секретом», который в одну из дождливых ночей мы почти полностью захватили в плен. В этом коротком ночном бою погибли двое наших. Я же получил ранение в ногу.

Пролежав в лазарете месяца два, я в числе других разведчиков был награжден георгиевским крестом 4-й степени. В лазарете подружился с одним парнем, тоже добровольцем, года на два старше меня, Колей Вадимовым, и когда выздоровел, то поехал вместе с ним в его 9-й Сибирский стрелковый полк. Полк этот стоял в то время на позициях где-то около Митавы, в районе болота Тируль.

Шел уже 1917 год. Только что свершилась Февральская революция. На фронте начались митинги, кое-где происходили братания, но еще продолжалась перестрелка, «поиски разведчиков» и мелкие стычки с немцами.

В начале апреля немцы вдруг начали большое наступление. Перед наступлением впервые, насколько я знаю, был применен массированный налет авиации. С моря (вернее с залива) наши позиции бомбили немецкие гидросамолеты, а с суши, на бреющем, обстреливали из пулеметов десятки немецких истребителей «таубе». Ко всему этому наши тылы, дороги, мосты обстреливала еще крупнокалиберная артиллерия. В результате фронт был прорван, началось паническое отступление. И я вместе с моим товарищем среди отступающих очутился в Риге. Здесь мы сели на крышу поезда и голодные, полураздетые, почему-то в лаптях на босых ногах очутились в Петрограде.

Три дня бродили мы по большому, красивому, но чужому для нас городу, ночуя на Варшавском вокзале и питаясь чем придется. На четвертый, как «боевые ребята», мы завербовались в «батальон смерти», где нас сразу хорошо одели, накормили и вместе с другими «смертниками» водворили в Дерябинские казармы на Васильевском острове.

В конце июля нашему батальону дали название Ревельского десантного, и после осмотра его самим Керенским он был направлен в город Ревель, а оттуда через некоторое время на морском транспортном судне на группу островов — Эзель — Даго — Моон.

На Эзеле, самом большом из них, немцы, несмотря на сопротивление нашего флота, высадили крупный десант и с боями продвигались на Моон и Даго. В этих боях Ревельскому батальону пришлось принять самое активное участие.

Чтобы сдержать наступательный порыв противника, группе человек в пятнадцать из нашего батальона (в которой были и мы с Колей Вадимовым) дано было задание взорвать ночью в нескольких местах трехверстную дамбу, соединяющую остров Моон с Эзелем. Мы произвели два больших взрыва, но немецкие миноносцы, стоящие в проливе, поймали нас своими прожекторами и начали обстрел. В результате некоторые были убиты, а я тяжело раненный в спину (на два миллиметра от позвоночника) около суток пролежал в поле, то теряя сознание, то снова приходя в себя. Словно в тумане я видел исторический бой немецкого флота с нашим крейсером «Слава». На моих глазах крейсер «Слава», подорванный вражескими снарядами, взорвался, переломился и пошел ко дну...

Вечером мои товарищи разыскали меня и еле живого дотащили до расположения батальона.

Взрыв дамбы на какое-то время задержал наступление немцев и дал возможность в относительном порядке произвести эвакуацию острова.

Наш батальон, вернее остатки его, уходил последним. Отстреливаясь, «смертники» отступали к берегу залива, где погрузились в большой рыбацкий баркас. Раненых, в том числе и меня, уложили не то в кубрик, не то в трюм, куда сваливается улов рыбы. На этом баркасе мы с трудом переехали залив и недалеко от Гапсаля пристали к берегу. Из Гапсаля нас переправили в Ревель, где нам, как «героям-защитникам» островов, устроили торжественную встречу с музыкой...

В эстонском лазарете города Ревеля мне была вручена вторая награда — георгиевский крест 3-й степени, после чего как одного из «героев» в первую очередь эвакуировали в Москву.

В Москве я лечился в Воскресенском лазарете на Мясницкой (теперь Кировской) улице. Октябрьскую революцию и бои с юнкерами за телеграф наблюдал из окна лазарета.

Захватив телеграф и почтамт, красногвардейцы вышли на Театральную площадь и подошли к Кремлю. Стрельба из винтовок, пулеметов и редкие орудийные выстрелы действовали на меня возбуждающе; накинув шинель, с рукой на перевязи, я, крадучись, вышел на улицу и, пробираясь около стен и подворотен, дошел до гостиницы «Метрополь». Как сейчас помню совершенно пустую Театральную площадь, быстро проходящий отряд вооруженных штатских людей, две трехдюймовые пушки, направленные в сторону «Метрополя» и выходящих из «Метрополя» с поднятыми руками юнкеров...

●

В мае 1918 года, еще не совсем оправившись от ран, я выписался из лазарета и поехал домой, в Сибирь, но застрял в Екатеринбурге (Свердловске). По всей сибирской магистрали начались бои с белочехами. Стали формироваться красногвардейские отряды...

Захваченный общим настроением, несмотря на еще незажившую рану, я тоже вступил в один из отрядов... Правда, это был отряд анархистов-максималистов. Они нравились мне обилием

самого разнообразного оружия, которое они носили с большим шиком. Помимо кавалерийских карабинов, у всех у них были маузеры или кольты...

Наш отряд с небольшими боями отступал по Горно-Благодатской железнодорожной ветке к Перми. В Перми я заболел тифом и был эвакуирован в Вятку.

Оправившись от болезни, я вступил в ряды Красной Армии и в партию. Вскоре стал политруком. Из Омска был отправлен в Екатеринбург и зачислен на краткосрочные курсы агитаторов. После окончания курсов меня назначили агитатором в политотдел 4-й железнодорожной бригады.

Во время службы в политотделе бригады усиленно занимался в вечернем Народном университете, принимал участие в драмкружках железнодорожного клуба, затем стал учиться в театральной студии Облпрофсовета, которой руководил в то время Лев Литвинов, впоследствии крупный режиссер белорусских театров. В этой студии я встретился и подружился с Гришей Александровым.

Студия наша часто выезжала с ученическими спектаклями и концертами по деревням и заводам Урала. Я участвовал в организации Уральского Облпролеткульта и, даже когда уже учился в Москве, в течение нескольких лет продолжал поддерживать связь с Уральским Пролеткультом.

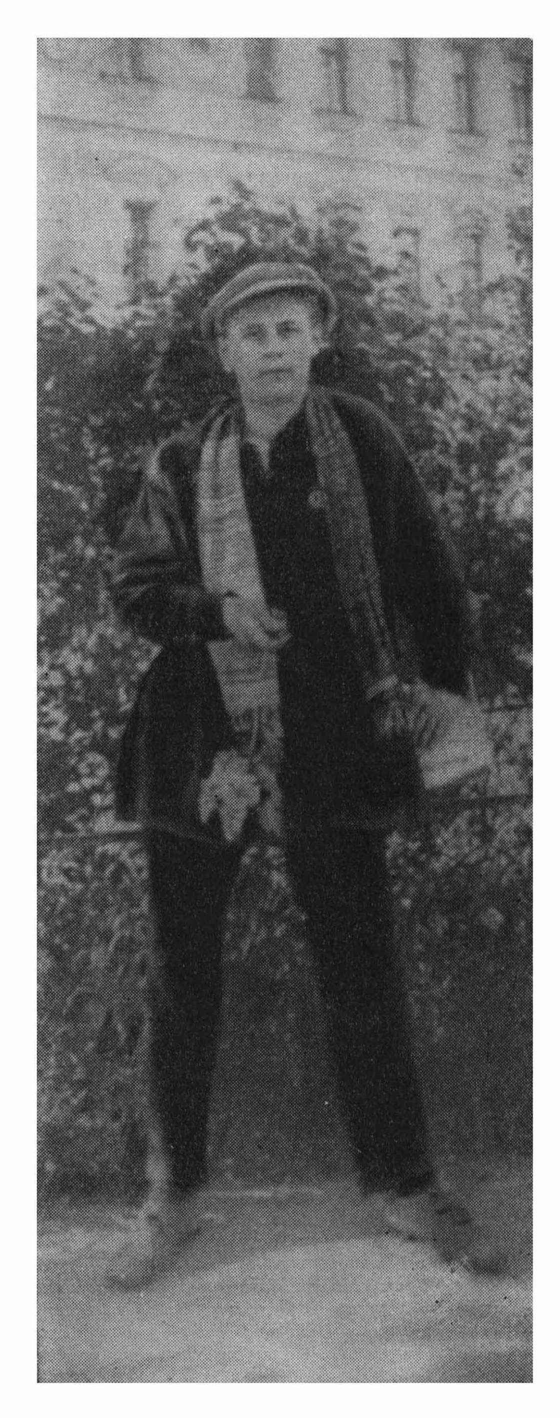
В Екатеринбурге я месяца три под фамилией Алтайский играл небольшие роли в профессиональной драматической труппе.

Затем вместе с Гришей Александровым в помещении музыкальной школы мы организовали театр для детей и при содействии учеников нашей студии поставили в нем несколько спектаклей: «Принц и нищий» по Марку Твену, «Трое с Большой горы», «Отчего хвойны и зелены деревья».

В конце лета 1921 года в Екатеринбург на гастроли приехала одна из студий Художественного театра. Студийцы играли «Потоп» и настолько захватили нас с Александровым своей прекрасной, доселе незнакомой нам игрой, что мы с ним во что бы то ни стало решили ехать в Москву учиться.

И вот зима 1921 года. Мы уже в Москве. Спим в большом спортивном холодном зале, на огромной пыльной, ободранной тахте; голодаем, но успешно держим экзамены во многие студии и школы театров. В школах театров и студиях МХТ общежития в то время не предоставлялись, и те, кто в них учился, должны были работать или служить. У нас таких возможностей не было, и мы решили поступить в Первый рабочий театр Пролеткульта, где нас обеспечили общежитием и бесплатным питанием.

С. М. Эйзенштейн в одной из своих статей так описывает наше появление с Г. В. Александровым в Пролеткульте: «Двадцать пять лет тому назад я работал на великих традициями прошлого



И. Пырьев (1923)

подмостках театра в Каретном ряду, тогда носивших имя «Центральной арены Пролеткульта». Туда пришли держать экзамен в труппу два парня-фронтовика. Два однокашника. Два друга. Оба из Свердловска. Один кудлатый, с челкой. Другой посуше, поджарый и стриженый. Оба с фронта. Оба в шинелях. Оба с рюкзаками за спиной. Оба прочли мне и покойному В. Смышляеву какие-то стихи. Что-то сымпровизировали. И с восторгом были приняты в труппу.

Один был голубоглаз, обходителен и мягок. В дальнейшем безупречно балансировал на проволоке.

Другой был груб и непримирим. Склонен к громовому скандированию строк Маяковского и к кулачному бою более, чем к боксу...

Сейчас оба они орденоносцы и лауреаты. Один — Григорий Александров. Другой — Иван Пырьев...»

Эрмитаж. Первый рабочий театр Пролеткульта. Великолепный, красочный спектакль того времени «Мексиканец» — режиссер Смышляев, художник Сергей Эйзенштейн. Нам, только что вступившим в студию, наклеивают большие клоунские носы, одевают в ярко-клетчатые костюмы и поручают в этом спектакле маленькие бессловесные роли «газетчиков».

В дальнейшем, по ходу учебы, я играю спектакли «Мексиканец», «Лена», «Мститель», «Мудрец», выступаю от театра в концертах, на которых читаю Маяковского, Каменского, Брюсова, Верхарна и других.

С концертами мы выступали чаще всего в рабочих клубах, но иногда, в дни больших революционных праздников или партийных конференций, мы вместе с известными в то время актерами, как представители рабочего театра, выступали и в Кремле и на сцене Большого театра. Среди зрителей мы видели многих деятелей партии и правительства.

1922 год. Нэп. Питались мы, «студийцы» Пролеткульта (так называли нас), очень не регулярно и чем придется. Некоторые питались даже корой липы, сдираемой с деревьев сада «Эрмитаж». Во время спектаклей бывали частые обмороки от голода. А рядом, в «Эрмитаже», на полный ход работал прекрасный ресторан. Недалеко на углу возник знаменитый «Нерыдай». В саду играла Московская оперетта. Приехал из Одессы театр миниатюр «Кривой Джимми»...

Жили мы в общежитии театра, во дворе «Эрмитажа», на втором и третьем этажах, а в первом под нами была кухня ресторана. Горячие запахи разнообразных блюд «душили» нас через окна. В саду играл оркестр, гуляла разодетая публика... Аншлаги были и в «Кривом Джимми» и в оперетте... Наш же Первый рабочий театр был полупустой... Но мы не унывали, работали и учились...

Учили нас все и всему. Учителями были Михаил Чехов, В. Игнатов, В. Смышляев, В. Татаринов, В. Инкижинов, акробаты Руденко, боксер Харлампиев, балетмейстер К. Голейзовский. Сергей Юткевич, которому тогда было всего 19 лет, зачем-то читал нам лекции «О детективном романе». И, наконец, сам С. М. Эйзенштейн. Нас обучали разным и совершенно противоположным системам актерской игры, биомеханике, коллективной декламации, танцам, но больше всего нас почему-то учили акробатике. Как завзятые циркачи, мы летали на трапециях, ходили по проволоке, делали сальто, жонглировали, а однажды под руководством приехавшего из-за границы Валентина Парнаха организовали свой джаз-оркестр — инструментами были обыкновенные дрова и бутылки.

А когда наш театр переехал из «Эрмитажа» на Воздвиженку в «мавританский» особняк известного купца Морозова, к нам в гости приходили В. Маяковский, С. Третьяков, А. Безыменский и другие поэты. Поднявшись на длинный обеденный стол Морозовых, они читали нам свои стихи. А мы, как зачарованные, слушали их и долго аплодировали...

Конечно, если оглянуться сейчас назад, то станет ясно, что многое из того, что мы тогда делали, чему учились, мало походило на «пролетарскую культуру».

Но все же следует сказать, что это было славное время. Шло обновление. Ломалось старое, традиционное. Шли поиски новых форм и новых путей. Возникали всевозможные школы, студии, появлялись и исчезали многочисленные театры самых разных направлений.

У одного плодовитого МХАТа было четыре театра-студии. Были студии и у Малого театра. Существовал Опытно-героический театр Б. Фердинандова, романтический — В. Бебутова, «Мастфор» Н. Фореггера, где художниками были два Сергея — Юткевич и Эйзенштейн. Был театр «Зеленый попугай», где впервые появился Р. Н. Симонов. Был театр импровизации «Семперантэ» А. Левшиной и А. Быкова: на тридцать зрительских мест, весь умещавшийся в одной комнате. Даже у совсем юного тогда Г. Л. Рошаля был свой театр, где он в сукнах, на двенадцати табуретках поставил свой первый и, кажется, единственный спектакль.

Мне пришлось играть однажды еще и в «Театре актера», который просуществовал всего три месяца. Его организовал при Доме Печати Н. Береснев (затем режиссер студии научно-популярных фильмов в Ленинграде). Ставилась пьеса Георга Кайзера «Газ», играть в ней были приглашены М. Астангов, А. Терешкович, А. Кторов, некоторые другие актеры, в том числе я и Пера Аташева (впоследствии жена С. М. Эйзенштейна). Через два месяца после открытия театр этот «прогорел» и исчез...

В Москве в те годы часто происходили открытые диспуты о направлениях в искусстве и литературе. Шли жаркие споры между Мейерхольдом, Таировым, Луначарским. В за-

лах Политехнического музея и Колонном звучал зычный голос Маяковского. Мы, молодежь, были постоянными посетителями диспутов, вечеров поэтов, новых театральных премьер и боксерских состязаний... (кстати, здесь я впервые увидел Бориса Васильевича Барнета). На диспутах мы шумно реагировали, свистели и кричали. Мы отрицали все «старое» и восторженно принимали все «новое». Вместе с нашими руководителями требовали закрытия Большого театра. Кричали, что МХАТ революции не нужен, а Малый надо превратить в музей... Это была наша молодость — было крайнее увлечение всем «левым», «громким»... ни на что не похожим... С годами мы менялись, переосмысливали виденное, прожитое, но время, в которое мы начинали свой путь в искусстве, научило дерзости и неутомимости поиска. Много талантливых людей дал Пролеткульт: Ю. Глизер, В. Янукова, М. Штраух, Г. Александров, А. Антонов, И. Клюквин, И. Кравчуновский, Б. Юрцев, наконец, сам Сергей Михайлович Эйзенштейн — это все люди, пришедшие в искусство из пролеткультовской школы.

После великолепного по своим цирковым аттракционам спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», который имел необычайно шумный успех у части публики, пресса того времени писала следующее:

«...Текст Островского обработан Сергеем Третьяковым в духе политической сатиры. Действие перенесено в Париж, в среду русской эмиграции. Акробатика, клоунада, фокусы, тут же «Сильва», песенки Вертинского, фокстрот и кинематограф.

Недоумение вызывают назойливые остроты на темы: жо... мать твою... матерный... и т. п. Сцена с раздеванием до трико Мамаевой, перед номером на шесте, производит впечатление вполне «определенного порядка»...

Вся инсценировка так определенно насыщена эротикой, что подчас кажется — все это и составляет основную задачу спектакля.

Акробатические номера достигают уровня хорошего цирка.

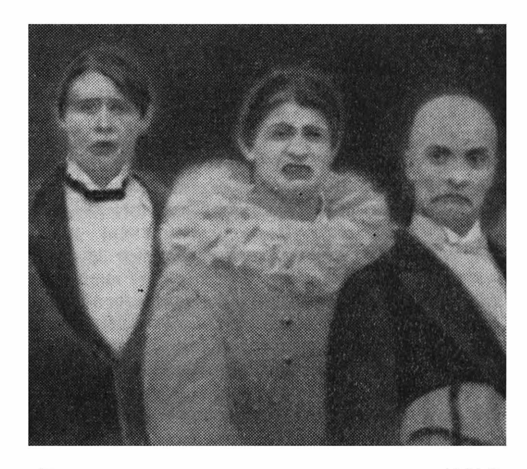
В целом все пестро, шумно, разнообразно, занятно, весело.

Но... когда вспомнишь, что на этом спектакле наклеен ярлык: «Пролетарская культура», то веселье сменяется грустью....

Вся эта задорная буффонада, сплетенная из акробатики, Сильвы, Вертинского, фокстрота, щедро приправленная эротикой, скорее отражает свистопляс нэпа, его мятущуюся кинематографическую поверхность, чем глубинные процессы революции...»

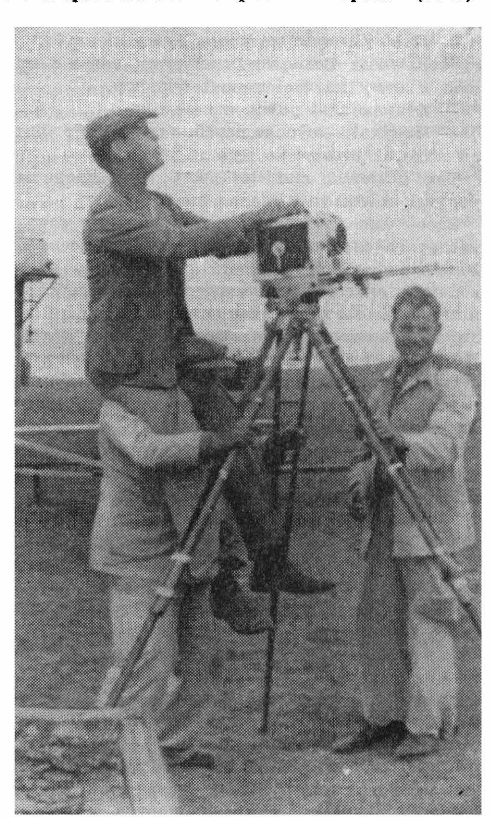
После постановки этого спектакля в театре началось брожение, образовалась некая оппозиция, к которой принадлежал и я.

Нам надоело бесцельное акробатическое кувыркание. Вместо эксцентрики и формальных выкрутасов мы требовали реальной героики,



«На всякого мудреца довольно простоты» (1923). Спектакль Первого рабочего театра Пролеткульта. И. Пырьев — Фашист (Городулин), А. Антонов — генерал Жоффр (Крутицкий), М. Штраух — Мамилюков-Проливной (Мамаев)

И. Пырьев на съемках фильма «Морока» (1925)



романтики; нам хотелось играть «какой-то иной репертуар»... Договорившись в принципе с руководством Пролеткульта В. Ф. Плетневым и А. А. Додоновой о замене С. М. Эйзенштейна Е. Б. Вахтанговым, мы летом разъехались на каникулы. Но из-за «предательства» моего близкого друга, бывшего тоже в нашей «оппозиции», борьба, то есть смена художественного руководителя, не увенчалась успехом... Воспользовавшись нашим отъездом, а главное, неопытностью в таких «сложных дипломатических делах», нас перехитрили... В результате неудавшегося «путча» некоторые, в том числе и я, вынуждены были уйти из Пролеткульта.

Как политработник, состоящий на учете в ПУРе, я вернулся в армию, где стал работать в качестве инструктора большого драматического кружка любителей при клубе Революционно-Военного Совета Армии. В содружестве с Мишей Померанцевым мы поставили два спектакля, которые имели успех и были отмечены центральной прессой.

Однажды Лева Свердлин, встретив меня на каком-то очередном диспуте, сказал, что «старик» (так именовала тогда театральная молодежь Вс. Эм. Мейерхольда) зовет меня к себе.

— Что ты там делаешь в этом клубе? — спросил меня Всеволод Эмильевич, когда я пришел к нему на Новинский бульвар.

— Ставлю... — робко ответил я.

— Чепуха! — сурово перебил он.— Тебе учиться надо. Приходи ко мне и учись...

Так я попал в ГЭКТЕМАС, где продолжал учиться и играть в театре.

Здесь мне хочется в меру своих сил сказать несколько слов о нашем «старике», Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде. Говорят, что до революции он ездил на лихачах в своем собственном экипаже и ходил, как истый английский денди, с цилиндром на голове и моноклем в глазу. Когда же я первый раз увидел его, на нем был серый дубленый полушубок, валеные, обшитые кожей сапоги, длинный полосатый шарф и красноармейская фуражка со звездой. И несмотря на такую обыкновенную для того времени одежду, он все равно выделялся чем-то особенным. В его фигуре было что-то странное, «гофманское», пугающее с первого взгляда. Когда он в своем вечно сером френче, с трубкой в зубах, стоял за кулисами сцены и узкими прищуренными глазами из-под сурово нависших бровей следил за ходом спектакля, многие актеры, и я в том числе, не выдерживали его взгляда и тушевались.

В мрачном молчании он был похож на серое, гранитное изваяние Родена. Две морщины глубоко прорезали его лоб, чувственные губы плотно сжаты, на сером, бескровном лице — всегда усталость...

Но вот началась репетиция... Гранит оживает. Исчезает мрачность. Глаза загораются блеском, огнем... И мастер весь обращается в слух, во внимание. Сидя на высоком стуле, за своим особо сконструированным столом с зеленой лампой, он то и дело настороженно оглядывает зал: «А нет ли здесь каких-либо недругов?» Его раздражает малейший шум, шепот. Он до предела требователен, до грубости властен...

И вдруг он срывается с места. Громко кричит: «Стоп!» Врывается на сцену и... и происходит то, чего мы все и всегда с волнением ждали, чего с нетерпением ждали приехавшие из разных стран практиканты-иностранцы.

...Происходит ни с чем не сравнимый мейерхольдовский «показ». Вихрь пластических или очаровательно угловатых движений, поток слов, каких-то необыкновенных интонаций, порыв страстей, чувств. И зал и сцена разражаются рукоплесканиями....

Да, поистине он был Великий мастер! И мы, ученики его и актеры театра, горячо любили его и беззаветно, преданно шли за ним.

Он был неутомимый новатор. Вечно мятущаяся душа! В своем творчестве он делал гигантские прыжки, смело бросаясь в самые отдаленные крайности и всегда выходил победителем. Каждый его спектакль изумлял, ошеломлял, вызывал не только восхищение, но и острые споры, дискуссии... Он воспитал целую плеяду выдающихся советских и зарубежных театральных режиссеров и на долгие, долгие годы определил развитие театра.

Всеволод Эмильевич был коммунистом. Коммунистов в то время в театре было всего 5—6 человек. Мейерхольд с какой-то удивительной честностью и даже вдохновением выполнял все партийные поручения; он до конца оставался предан делу партии и с энтузиазмом верил в революцию.

Вместе с И. Ильинским, М. Бабановой, В. Зайчиковым, Л. Свердлиным, Н. Боголюбовым, Н. Охлопковым, Н. Экком, И. Коваль-Самборским, М. Местечкиным и многими другими студентами и актерами театра я играл небольшие роли в спектаклях «Великодушный рогоносец», «Земля дыбом», «ДЕ»... Когда же Всеволод Эмильевич начал ставить «Лес» Островского, то мне в очередь с М. Жаровым была поручена довольно значительная роль Алексиса Буланова.

В этот период «мейерхольдовцы» всерьез увлеклись кинематографом. В кинотеатре «Малая Дмитровка», директором которого был ярый поклонник нашего театра Михаил Бойтлер, мы бесплатно смотрели почти каждую новую картину, а некоторые даже по два-три раза. У Бойтлера, как правило, показывались лучшие заграничные, преимущественно американские и немецкие картины: «Виргинская почта», «Трус», «Доктор Мабузо», «Дом ненависти», «Серая тень», «Кабинет доктора Калигари», картины с участием Чарли Чаплина, Мэри Пикфорд, Лилиан Гиш, Уильяма Харта, Бестера Китона, Дугласа Фербенкса, Ричарда Бартельмеса.

Если не было мест в зале, мы шли на сцену, за экран и смотрели картину через зеркало. Среди зрителей «у зеркала» часто можно было увидеть: С. Эйзенштейна, С. Юткевича, П. Вильямса, Н. Охлопкова и других не менее примечательных лиц, ставших впоследствии в искусстве театра, живописи и кино весьма известными деятелями.

Молодое романтическое искусство кино, сулившее так много в будущем, постепенно захватило и меня. И как многие мои сверстники, я стал связывать с ним свои творческие мечты. У одного моего товарища был фотоаппарат, и мы пытались во дворе дома, где я жил, снимать с ним фотоэтюды. А вместе с Н. Экком (впоследствии постановщиком известного фильма «Путевка в жизнь») мы написали три весьма наивных сценария, один из которых был даже принят фабрикой «Межрабпом-Русь», но не поставлен.

Как-то раз, гримируясь для роли Буланова, я сидел перед зеркалом и рассматривал свое измазанное гримом лицо. На голове у меня был надет зеленый парик, на носу торчала гумозная нашлепка...

«...Неужели всю свою жизнь, — с грустью подумал я, — мне придется каждый день вот так приделывать себе какой-нибудь нос, наклеивать бороду, усы и играть одну и ту же роль, один и тот же спектакль 200—300—400—500 раз? Нет, нет, не согласен!..»

И как сейчас помню, именно в этот момент мне захотелось какой-то другой, более живой, более широкой, оперативной деятельности. Захотелось бросить «актерство» и уйти из театра. Но куда?

Прочитав однажды в вечерней газете, что на 3-й фабрике «Госкино» режиссер Ю. В. Тарич приступает к постановке картины «Морока», я пришел к нему на квартиру и предложил свои услуги в качестве бесплатного помощника. Юрия Викторовича я хорошо знал по театру Революции, когда он работал там актером. И вот, не бросая театра, я начал работать на третьей «Госкинофабрике», в бывшем киноателье Ермольева, в Брянском переулке, недалеко от Киевского вокзала.

Здесь тогда ставил «Евдокию Рожновскую» режиссер С. Митрич; Лев Кулешов начинал постановку своей лучшей картины «По закону»; Б. А. Михин работал над картиной «Абрек Заур»; Г. Л. Рошаль приступал к постановке «Господ Скотининых». Из других режиссеров работали в то время В. Сахновский, Е. Иванов-Барков... Появился в турецкой красной феске с норвежской бородой Абрам Роом. Часто заглядывал на фабрику всегда веселый, по-боевому настроенный и вечно парадоксальный в своих суждениях об искусстве Виктор Борисович Шкловский; заходил с собачкой на поводке и молодой человек в канотье, с тросточкой, будущий родоначальник эмоционального сценария Александр Ржешевский. Тогда он предлагал свои услуги в качестве «бесстрашного трюкача». А в единственной монтажной комнате на третьем этаже работала несравненный мастер монтажа, красивая, черноволосая женщина — Эсфирь Ильинична Шуб.

Студия была маленькая, съемочных аппаратов всего три, осветительные приборы — кустарные, примитивные, но на этой маленькой студии снимали в год более 12 немых картин. Административно-хозяйственный аппарат состоял из одного бухгалтера Бакалягина, счетовода Клюева (он же кассир), начальника производства Рудольфа Рудина и его вечного помощника Владимира Гутина. Состав съемочных групп был очень невелик; режиссер, оператор, помощник режиссера — он же администратор, он же реквизитор. Правда, это были годы немого кинематографа, годы зарождения советской кинематографии, но работали тогда четко, кое в чем более оперативно и инициативно, чем в настоящее время, когда на студии имеется огромный административно-хозяйственный и планирующий аппарат.

К сожалению, у нас пока нет вполне правдивых, объективных трудов по истории русской, дореволюционной и советской кинематографии первых лет. Некоторые молодые историки утверждают, что до Кулешова, ФЭКСов и Эйзенштейна у нас в России никакого кинематографа вообще не было. В своих статьях и диссертациях они стараются всемерно дискредитировать русскую дореволюционную кинематографию, лучшие и прогрессивные мастера которой, такие, как режиссеры Протазанов, Гардин, Бауэр, Чардынин, Перестиани, Ивановский, Разумный и операторы Левицкий, Козловский, Владимирский, Тиссэ, Гибер, Лемберг, Славинский, и в годы революции и в первые годы становления Советской власти создавали совсем неплохие для своего времени картины.

А картины «Красные дьяволята», «Дворец и крепость», «Его призыв», «Особняк Голубиных», «Степан Халтурин», пользовавшиеся в те годы большой популярностью у нашего зрителя, — разве они не сыграли в его революционном воспитании заметную роль?

И нет никакого сомнения, что именно эти мастера кино (прибавим к ним еще А. Ханжонкова, И. Ермольева и М. Н. Алейникова) заложили прочный фундамент для развития советского киноискусства, воспитав целую плеяду молодых режиссеров, молодых операторов, лаборантов, монтажеров. Многие из них, став прославленными мастерами, и поныне работают на киностудиях, воспитывая, в свою очередь, молодежь.

В связи с этим у меня возникает вопрос: могли бы мы, не имея в нашей истории созданий (пусть не всегда удачных) перечисленных дореволюционных мастеров, прийти в конце двадцатых и начале тридцатых годов к расцвету нашего советского киноискусства?

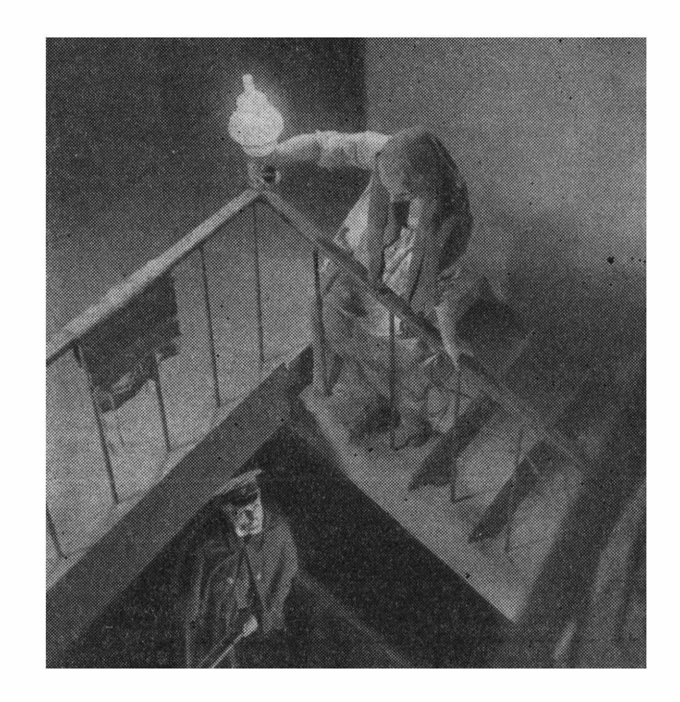
И, честно отвечая на этот вопрос, я должен сказать: нет, не смогли бы!..

«Посторонняя женщина» (1929)



«Посторонняя женщина». О. Жизнева — Казаринова; К. Градополов — Павел Кудряшов

«Государственный чиновник» (1930).
Н. Рогожин — Разверзев



«Государственный чиновник».
М. Штраух — Аполлон Фокин,
Л. Ненашева — его жена

Очень отчетливо я помню свое первое появление в ателье. Ю. В. Тарич совместно с Е. А. Ивановым-Барковым снимали внутренность деревенской избы. За киноаппаратом «Эклер» стоял важный, дородный господин в шляпе — оператор А. Винклер. Какой-то тощий, седой человек в пенсне и рабочий с трудом двигали к аппарату русскую печку.

— Еще ближе! — громко скомандовал Винклер, взглянув в лупу своей камеры.

Печку придвинули ближе...

Я был немного озадачен этой странной картиной и, подойдя к Ю. В. Таричу, спросил:

— Что это происходит?

— Сейчас будем снимать укрупненный план у печки, — ответил мне Юрий Викторович.

— Но зачем же двигать тяжелую печку, — недоуменно произнес я, — может лучше киноаппарат к ней подвинуть?

Оказалось, что не лучше. Камера «Эклер» была собственностью оператора Винклера. И из опасения как бы с ней что ни случилось, он никогда ее с генеральной точки не сдвигал. Наоборот, после съемок общего плана все постепенно придвигалось к кинокамере.

В конце каждого съемочного дня Винклеру подавалась легковая машина, он грузил в нее свой «Эклер» и отвозил его домой. В случаях конфликта с дирекцией или режиссурой (а это бывало довольно часто) Винклер и «Эклер» на фабрику не приезжали и съемка отменялась...

Примерно такое же положение сложилось на фабрике и с гримером Федей Зыбиным. Федя работал по договору, со своими париками, бородами и гримом. Стоило возникнуть какому-нибудь «финансовому недоразумению», и Федя в разгар съемок командовал своей жене — тоже гримеру: — Авдотья, домой!

Когда, наконец, печка была установлена, как этого требовал «господин» Винклер, Юрий Викторович подозвал тощего седого человека в пенсне и представил меня ему. Это был старший помощник режиссера Дмитрий Ворожебский. Он работал в кинопроизводстве еще с времен Дранкова и считался опытным и весьма оперативным помощником. Его единственный недостаток заключался в том, что он иногда не в меру «запивал» и исчезал в «неизвестность» на пять-шесть дней.

Я начал свою деятельность в этот же день с того, что сразу же после знакомства был послан «Митей», так все звали на фабрике Ворожебского, за папиросами и нарзаном.

День за днем круг моих обязанностей стал расширяться. Мне стали поручать подбор реквизита, а так как в то время на фабрике никакого реквизита вообще не было, то его надо было за небольшую прокатную плату доставать у жителей соседних с фабрикой домов. Это было совсем не легким и далеко не простым делом.

Однажды по случаю очередного запоя моего «шефа» мне было дано уже более ответственное задание — подобрать в Посредрабисе на Рождественке массовку в 25—30 человек...

Так постепенно, не порывая с театром, я входил в новое для меня искусство. С точки зрения современных достижений, уровня сегодняшнего кинематографа, в нем было много нелепого, трогательного и даже смешного. Помню, как режиссер А. Иванов-Гай, снимая рядом с нами свою декорацию, после каждого отснятого плана отбегал далеко в сторону от группы, торопливо вынимал из кармана какие-то бумаги и, осторожно осмотревшись, внимательно читал их. Затем, спрятав бумаги обратно в карман, он быстро возвращался и отдавал свое очередное режиссерское распоряжение. Все это Иванов-Гай проделывал для того, чтобы кто-нибудь из сотрудников чего доброго не подсмотрел написанного в сценарии. Сценарий в то время считался документом «особо секретным», и его надлежало знать только режиссеру-постановщику и директору фабрики. Ни оператору, ни актерам и никому из съемочной группы читать его не полагалось.

Этот обычай сохранился еще со времени Ермолова, Дранкова, Перского и других дельцов дореволюционной кинематографии. Конкурируя друг с другом, они стремились всякими путями узнать сюжет картины своего соперника и выпустить на экран картину по такому же сюжету на несколько дней быстрее, чем его конкурент.

Картина «Морока», на которой я начал свою работу в киноискусстве, была отснята за три месяца. В течение этого времени я уже немного освоился с кинопроизводством, и мне была предложена на новой картине Ю. В. Тарича «Первые огни» только что введенная должность ассистента режиссера. Ассистентские обязанности уже было невозможно совмещать с театральной работой, и в начале 1925 года я окончательно ушел из театра.

В качестве ассистента я вел картины «Первые огни», «Крылья холопа», «Лесная быль», «Расплата», «Свои и чужие», «Булат Батыр», «Мабул», «Доменная печь».

За это же время мною был написан ряд сценариев. По некоторым из них: «Будьте такими», «Переполох», «Декапод Е-2704», «Оторванные рукава», «Третья молодость» — были поставлены фильмы, неплохо встреченные зрителем.

В конце 1927 года мне была предложена первая самостоятельная работа — «Посторонняя женщина», комедия, сценарий Н. Эрдмана и А. Мариенгофа. Сценарий был написан для летней натуры, а так как со съемками «летней натуры» фабрика, как это обычно бывает, опоздала, то дирекция предложила мне переделать сценарий применительно к зимней натуре. В награду мне посулили постановку. Я переделал сценарий в три недели, получил постановку и осуществил ее в три месяца.

«Посторонняя женщина» — моя первая картина, до этого я никогда не думал, что смогу

работать в комедийном жанре, но картина получила хорошую прессу и была весьма тепло встречена зрителем. Так, незаметно для себя, проработав в кинематографе три года в качестве помощника и ассистента, я стал режиссером...

В 1929 году мною была поставлена картина «Государственный чиновник» по сценарию В. Павловского. Мы назвали ее «социальной сатирой». Снимали в манере «немецкого экспрессионизма». В ней не было положительных героев — все герои были отрицательные: Аполлон Ксенофонтович Фокин — бюрократ, которого весьма интересно играл Максим Штраух; Аристарх Разверзев — инженер-вредитель (его роль исполнял Н. А. Рогожин), третий персонаж был бандит-уголовник, его играл бывший боксер Иван Бобров. Этим отрицательным персонажам мы предполагали противопоставить советскую действительность, которую, однако, не удалось воплотить в конкретных образах. Картина получилась идейно неполноценная, формалистическая, она была запрещена и положена «на полку».

В 1931 году я приступил к постановке фильма «Деревня последняя». Это была первая картина о возникновении колхозов и борьбе с кулачеством.

Наша группа выехала в одно из приволжских сел Саратовской области и начала натурные съемки. Время было весьма напряженное, в деревнях и селах шло раскулачивание. Дирекция группы никак не могла обеспечить съемки необходимым количеством людей для массовых сцен, предусмотренным сценарием и сметой. Начались конфликты, а так как я не мог согласиться снимать вместо ста человек — десять, вместо двадцати подвод — две, то меня «за противопоставление интересов картины — интересам государства» от постановки отстранили.

Начались мытарства... Я оказался без работы. Представитель армянской кинематографии в Москве уговорил меня и мою жену киноактрису А. И. Войцик поехать работать на Ереванскую киностудию, построенную совсем недавно. Мы поехали, однако не решившись сразу же подписать предложенного нам контракта. Хотелось сначала посмотреть, что за студия? Какие люди? И выяснить, над чем предстоит работать. В Ереване нас хорошо встретили, неплохо устроили. Но мы скоро затосковали по родному дому и решили уехать обратно в Москву, что оказалось не так просто. Не помню почему, но мы никак не могли достать билетов на поезд в Тбилиси. Так прошло дней восемь-десять. Нас все уговаривали подписать контракт, мы отказывались, а уехать не могли — не было все еще почему-то билетов...

По совету А. В. Гальперина, работавшего в то время на Ереванской студии оператором, мы отправили большую часть наших вещей посылками в Москву, а сами тайно, ни с кем не простившись, выехали на рейсовом автобусе в г. Дилижан.

Проехав через всю горную часть Армении, мимо чудесного голубого озера Севан, через холодный заснеженный Семеновский перевал, мимо русских поселений бородатых молокан, переселенных сюда еще Екатериной II, мы наконец спустились с гор и на другой день прибыли в небольшой, весь потонувший в зелени городок Дилижан. Отсюда тоже на автобусе мы доехали до ст. Акстафа и сели на поезд Тбилиси — Баку — Москва.

В Москву я вернулся больной, без копейки денег и сразу обратился к директору кинофабрики Скороходову с просьбой дать мне возможность перемонтировать и снять с «полки» фильм «Госчиновник», но получил отказ.

— Раз положили «на полку», то пусть и лежит...— сказал Скороходов.— Снимать «с полки» бракованные картины не наша задача,— добавил он, считая этим разговор оконченным.

Товарища «Скороуходова» (так звали Скороходова на студии) я никогда не забуду. До того, как попасть в кино, он заведовал московскими театральными кассами, откуда его за какие-то неблаговидные дела сняли и «трудоустроили» на студию. Директорствовал он, правда, недолго, всего три-четыре месяца, но бед принес немало... Он был «энтузиаст-перестраховщик», лозунгом его было: «Берегись инициативы. Больше увольняй, меньше принимай».

Идет он как-то по коридору студии, видит — сидит режиссер В. Легошин и читает книгу.

— Вы где работаете? — остановившись, спрашивает его Скороходов.

— Здесь. На студии.

— А что вы делаете?

— Да пока ничего...

— Зайдите ко мне,— приглашает его Скороходов.

Легошин заходит.

— Садитесь.

Легошин садится. Скороходов что-то быстро черкнул на листке бумаги и протянул ему.

— Вот, пройдите в бухгалтерию и получите расчет...

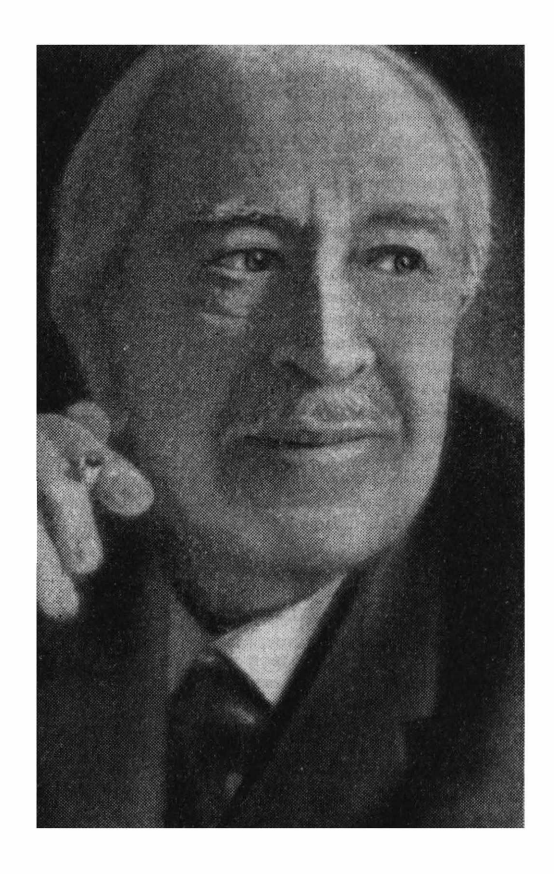
За короткий срок Скороходов уволил чуть ли не половину работников студии. Вскоре его сняли.

Между тем мое положение становилось все более затруднительным, я уже стал подумывать о возвращении в театр.

В это время начался переезд нашей студии в новое здание на Потылихе — нынешний «Мосфильм». Надо было развертывать работу, остановка была за сценариями. Начальник сценарного отдела обратился ко мне как к автору. За 18 дней, работая больным, по 12—15 часов в сутки, я написал сценарий «Токарь Алексеев». Его дали снимать театральному художнику Виктору Шестакову. Таким образом «Токарь Алексеев» стал сценарием первого фильма, который начали снимать на «Мосфильме».

(Продолжение следует)

Памяти Льва Кулешова



Учитель

Когда состоялся первый съезд Союза кинематографистов СССР, честь открыть его выпала на долю одного из старейшин нашего кино Льва Владимировича Кулешова.

К микрофону за столом президиума, в зале, где собирается высший законодательный орган нашего народа, подошел красивый седовласый человек и, волнуясь, произнес слова, открывшие долгожданный форум советских кинематографистов и послужившие как бы эпиграфом к самому съезду. И каждому, кто присутствовал в зале при этой торжественной, исполненной глубокого смысла церемонии, наверняка запомнились слова Кулешова:

«...Революционная Родина дала нам великое счастье — помогать искусством своим переустраивать жизнь на земле. Мы знаем самую большую радость, какая только доступна художнику,— видеть, как твое искусство активно участвует в одухотворенном труде народа, строящего коммунизм».

Эти добрые, красивые слова Кулешов сказал по праву, ибо они были выстраданы, завоеваны, осмыслены всей его долгой и безукоризненной жизнью в искусстве, которую прожил этот маститый художник, неукротимый экспериментатор, замечательный педагог. Юношей пришел он на киностудию, юношей снял первые свои фильмы, юношей начал он свою продолжавшуюся до последних дней педагогическую деятельность. Он был учителем Пудовкина, Барнета, Хохловой, Комарова, Кравченко, Фогеля, Подобеда, из его мастерской вышли Ярматов, Столпер, Таги-Заде, Швейцер, Абуладзе и многие другие. Уже этот далеко не полный перечень мог бы навсегда обеспечить Кулешову почетное место в пантеоне нашей культуры. Но, вспоминая о нем, мы вспоминаем его опыты в разработке киноязыка, основ монтажа, тех «аз» и «буки», которыми мы и сегодня пользуемся, редко вспоминая их «открывателя», догадавшегося о чудодейственных монтажных связях, когда кинематограф делал только первые, робкие шаги.

И, наконец, фильмы, давно занявшие свое место в золотом фонде мировой киноклассики: «Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону», «Великий утешитель» и другие.

С именем Льва Кулешова, с его творчеством связана история советского киноискусства от зарождения до наших дней. Потому боль утраты этого человека и художника так жива и непосредственна для тех, кто его знал лично, для тех, кто помнит и знает его фильмы.

Лев Кулешов открыл законы того искусства, которое сегодня столь популярно и столь необходимо людям. Как это много и как это непреходяще, лучше других поняли самые первые ученики Кулешова, которые адресовали своему учителю слова, исполненные уважения и признания: мы снимали фильмы — вы создали кинематографию.

Такие слова остаются навсегда. Сегодня они звучат как эпитафия создателю и творцу кинематографа Льву Владимировичу Кулешову.

Л. КУЛИДЖАНОВ

Жизнь, отданная кино

Не обладая блестящей эрудицией, позволяющей делать широкие обобщения, не наделенный способностью острого критического анализа, я не буду пытаться говорить сейчас о творческом пути Льва Владимировича Кулешова, о его значении в деле развития киноискусства.

Мне хочется просто сказать несколько слов о человеке, с которым меня связывали долгие годы, годы увлечений, радостей и огорчений, сбывшихся и несбывшихся надежд, счастливые годы нашей молодости.

Мне было двадцать лет, когда мы встретились.

Лев Владимирович был на несколько лет старше.

И неизмеримо старше меня он был по работе в кинематографии.

И если я тогда был только новобранцем, то Кулешов был уже маршалом и своим «Мистером Вестом» успел прорвать фронт старой кинематографии.

Тем не менее дни и недели, месяцы и годы мы проводили вместе.

На студии, дома, во многих поездках.

Бывает так — вы знаете человека по его делам, по его научным трудам, по его книгам или картинам. Потом вы встречаетесь с ним, и вас невольно охватывает чувство недоумения. Как? Вот это и есть тот человек, встречи с которым вы так жадно искали; человек, поразивший вас заочно, оказывается пресным, скучным, неинтересным.

Этого никогда не бывало с Кулешовым. Знавшие его ранее только по его картинам, читавшие его статьи (я говорю о том времени, когда не было еще его книг) или просто слышавшие о нем всегда при личной встрече тут же подпадали под власть его огромного обаяния, бывали захвачены остротой его суждений, с напряженным вниманием следили за течением его мысли.

Кулешов был необыкновенно интересным человеком. Отдав всю свою жизнь кинематографу, он мог страстно увлекаться и охотой, и автомобилями, и собаками.

И на все он смотрел под каким-то своим особым углом зрения, и когда вы пытались смотреть на людей, на события, на мир его глазами, мир поворачивался к вам совершенно неведомой стороной и расцветал невиданными красками.

Человек резких контрастов, человек большой душевной нежности, он бывал подчас грубым.

Человек большой целеустремленности, твердый и непримиримый, он становился иногда капризным.

И во всем он был интересен.

Во всем.

Даже в своих ошибках.

И вот сейчас, размышляя о Кулешове, я думаю о нем не только как о блестящем теоретике и практике кинематографа, внесшем неоценимый вклад в наше искусство, я думаю о нем как о человеке, учителе, друге, прошедшем хороший и большой путь. Прошедшем...

Да нет! Не хочется говорить о Кулешове «прошедшем».

Я вижу Кулешова мчащимся на его машине. Это сложная и трудная дорога. Неожиданно возникают препятствия. Их нельзя объезжать. Надо пробиваться.

Машину заносит на поворотах, вскидывает на рытвинах и ухабах. И чтобы довести ее до желанной цели, надо твердо держать баранку.

Но насколько же это интереснее, чем спокойненько катить по прямой автостраде, надежно покрытой серым асфальтом.

Тем более если водитель в совершенстве владеет своей машиной.

А. ФАЙТ

Михаил Сагателян

Почему у нас нет политических фильмов о Западе?

ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ НА «РЫЦАРЕЙ «ЗОЛОТОЙ ПЕРЧАТКИ»

«Выяснение истины продолжается»,— такими словами заканчивается кинокартина «Рыцари «Золотой перчатки», производства венгерской студии «Мафильм».

Тема этой двухсерийной трехчасовой ленты — расследование убийства президента Джона Кеннеди, которое пытался провести окружной прокурор американского города Нового Орлеана Джим Гаррисон. Я пишу «пытался», потому что, как известно, Гаррисону не удалось довести это дело до конца.

В фильме, поставленном режиссером Мартоном Келети по сценарию Пала Гести и Дьердя Гимеша, есть, как, разумеется, и во всяком художественном кинопроизведении, и свои удачи и свои недостатки. Но не о них я хотел бы здесь говорить. Куда интересней другое: оттолкнувшись от этого фильма, поговорить о жанре в целом — о политических фильмах в нашем художественном кинематографе.

В том случае когда темой для произведений избирается отечественная история, у наших кинематографистов есть бесспорные успехи. Другое дело, когда авторы обращаются к темам, так сказать, из «заграничной жизни». Если замыслом был политический детектив, то и здесь есть у нас несомненные удачи. Например, «Секретная миссия» Михаила Ромма, хотя у меня лично есть ощущение, что этот захватывающе снятый фильм с первоклассными диалогами и острым сюжетом, с помощью которого режиссер и сценаристы цепко держат зрителя, что называется, «за глотку» на протяжении едва ли не каждой минуты их повествования, задумывался именно как политический фильм. Получился же из него всего лишь политический детектив «на заграничную тему». А политического фильма на эту тему у нас, к сожалению, пока нет.

Здесь наверняка у читающих эти строчки могут возникнуть два вполне резонных вопроса: «Что имеет в виду автор, говоря о «политических фильмах на зарубежную тему»?» и «В чем их отличие от «политических детективов»?»

Да простят меня многоопытные киноведы за попытку ответить на эти вопросы. Ответить с позиций зрителя плюс журна-

листа-международника, куда более близкого к освещению политических процессов и явлений, происходящих в реальной международной жизни, нежели к ее отображению средствами художественного кинематографа.

Итак, политический детектив... Думаю, что «Рыцари «Золотой перчатки» вполне подходят под эту категорию. Авторы задались целью, используя богатый фактический материал, рассказать о том, как Гаррисон проводил свое расследование, как и почему он его начал. Важной (если не основной) сюжетной линией «Золотых перчаток» является рассказ о том, как убирали нежелательных свидетелей, которые могли бы рассказать миру нечто отличное от того, что содержалось в печальной памяти докладе комиссии Уоррена. Именно в этом, очевидно, должна была заключаться основная познавательная и политическая суть фильма. В итоге, на мой взгляд, получился чистейший детектив на тему о том, как некий делец из некоего американского города Луизиана-Сити Клей Блоу (нетрудно сопоставить его с реальной фигурой — новоорлеанским бизнесменом Клеем Шоу) заметал следы, оставленные им и его «людьми» после убийства в Далласе президента Джона Кеннеди.

Конечно, в рамках избранного ими жанра венгерские кинематографисты добились определенных успехов. События в картине разворачиваются стремительно, действие изобилует неожиданными поворотами, ряд персонажей наделен отчетливыми характеристиками, пусть традиционными, но запоминающимися, яркими. Некоторые сцены сделаны мастерски — особенно сцена суда, где столкновение враждующих сил раскрывается на довольно широком диапазоне борения воль и умов. Безусловно, режиссер чувствует специфику материала и когда работает с актерами. Исполнитель роли Гаррисона Имре Шинкович, не затемняя образ ненужным в данном случае обилием психологических подробностей, сумел выделить главные качества своего героя: его профессиональную выдержку, его готовность идти на риск и сражаться «одному против всех», его одержимость яростным желанием докопаться до сути дела. Разумеется, личность с подобным «комплексом» черт, тем более стоящая в центре сложной повествовательной интриги, способна привлечь внимание зрителя. Нельзя не учесть тот факт, что у центрального персонажа картины Келети существуют и серьезные противники, чья сила вовсе не угасает в финальных кадрах. Наоборот, противостояние воюющих не на жизнь, а на смерть сторон в конце двухсерийной картины скорее обретает новое качество, чем полностью иссякает. Обычной благополучной развязки нет, есть открытый, весьма острый и напряженный финал, так что зритель уходит из зала, не будучи разочарованным.

Может ли все это быть интересным? Безусловно, может. Однако жанр имеет свои пределы, свои «допуски». Он внешне чрезвычайно эффектен, но внутренне чрезвычайно приблизителен. Поэтому я уверен, что если бы по тем же мотивам убийства в Далласе и расследования Джима Гаррисона был бы поставлен политический (можно назвать его и художественно-публицистическим) фильм, а не детектив, его сила — и художественная, и разоблачительная (а значит общественно-воспитательная) — стала бы гораздо ощутимее. Потому что такая лента была бы много глубже и познавательнее.

В политическом фильме и при сохранении в какой-то мере его остродетективной канвы главный упор, думается, делался бы на внутренних переменах, происшедших с самим Гаррисоном и оставшимися верными ему сотрудниками окружной прокуратуры Нового Орлеана. Я имею в виду совершенно четкие перемены в мировоззрении, в оценках современного американского общества и происходящих в нем социальных и политических процессов.

Между тем происшедшие с Гаррисоном за время между началом его расследования

и состоявшимся судом над Клеем Шоу перемены весьма разительны. В самом деле, посмотрите, какой и в каком направлении проделан им за это время политический километраж. От консервативно настроенного буржуазного юриста, в послужном списке которого, между прочим, имеется и работа в Федеральном бюро расследований США, до автора такого заявления журналистам:

«Это уже не сказочная страна Америка, в которую я некогда верил. Меня глубоко беспокоит тот факт, что мы в Америке стоим перед огромной опасностью постепенно превратиться в государство фашистского типа. Примеры тому я увидел в ходе ведения своего расследования. Это будет фашистское государство, отличное от германского варианта: их фашизм вырос из депрессии и обещаний хлеба и работы. Наш, как это ни странно, растет на базе процветания. Его возникновение берет начало в той чудовищной военной машине, которую мы создали с 1945 года, в том самом военно-промышленном комплексе, о существовании которого нас предупреждал Эйзенхауэр. Мы были свидетелями возникновения комплекса, на который совершенно нет управы в механизме нашей конституции. В самом подлинном и ужасающем смысле слова наше правительство сегодня — это ЦРУ и Пентагон, а роль Конгресса сокращена до уровня общества для дебатов. Конечно, вы не сможете проследить эту тенденцию к фашизации, если просто будете оглядываться вокруг. Вы не увидите таких знакомых по прошлому признаков фашизма, как свастика, потому что ее нет и не будет. Мы не станем строить свои дахау и освенцимы: хитрая манипуляция средствами массовой информации создает духовные концлагери, которые обещают стать гораздо более эффективными в контроле за населением. Так что мы не проснемся в один прекрасный день и не обнаружим, что нам нужно отправляться на работу гусиным шагом да еще в серо-зеленой форме. Однако суть дела совсем не в этом. Процесс фашизации здесь куда более тонок, но конечный его результат тот же самый. Фашизм приходит в Америку под флагом обеспечения национальной безопасности. Будущий американский президент, который попытается поставить военную машину на тормоза и принести мир этой стране, тоже будет убит».

Вот ведь, оказывается, чему научил новоорлеанского прокурора путь, пройденный им всего за каких-нибудь два-три года!

Художественный показ самого процесса подобной перемены взглядов, конкретных причин его начала, развития и завершения (хотя бы через беседы и коллизии самого Гаррисона с единомышленниками и оппонентами, наконец, со своей женой, которая в противном случае, как это и произошло, кстати сказать, в «Рыцарях «Золотой перчатки», служит лишь своеобразной «говорящей декорацией»), был бы крайне интересным, будь на эту тему поставлен политический фильм.

Оговорюсь, что трансформация Гаррисона не имеет ничего общего с тем, что он, так сказать, «покраснел», приблизился к нашим оценкам Америки. Нет, некоторая схожесть оценок, которую, конечно, нельзя не увидеть, еще не означает схожести позиций. И всякая попытка трактовать Гаррисона как некоего борца за права и интересы трудовой Америки была бы смехотворно неправдоподобна. В этом-то вся загвоздка (и весь, как мне кажется, интерес), что Гаррисон остался членом буржуазного американского общества, и конфликт его — не с этим обществом вообще, а с теми процессами, которые характерны для нынешней Америки.

Гаррисон не одинок в своих метаморфозах, в своей внешне неожиданной, а внутренне закономерной эволюции. Чуть ли не каждый день приносит из-за океана сообщения о растущей поляризации сил внутри капиталистической Америки, о появлении там таких группировок, которые, будучи более дальновидными, выступают, из чувства самосохранения, за отказ от крайностей во внешней и внутренней



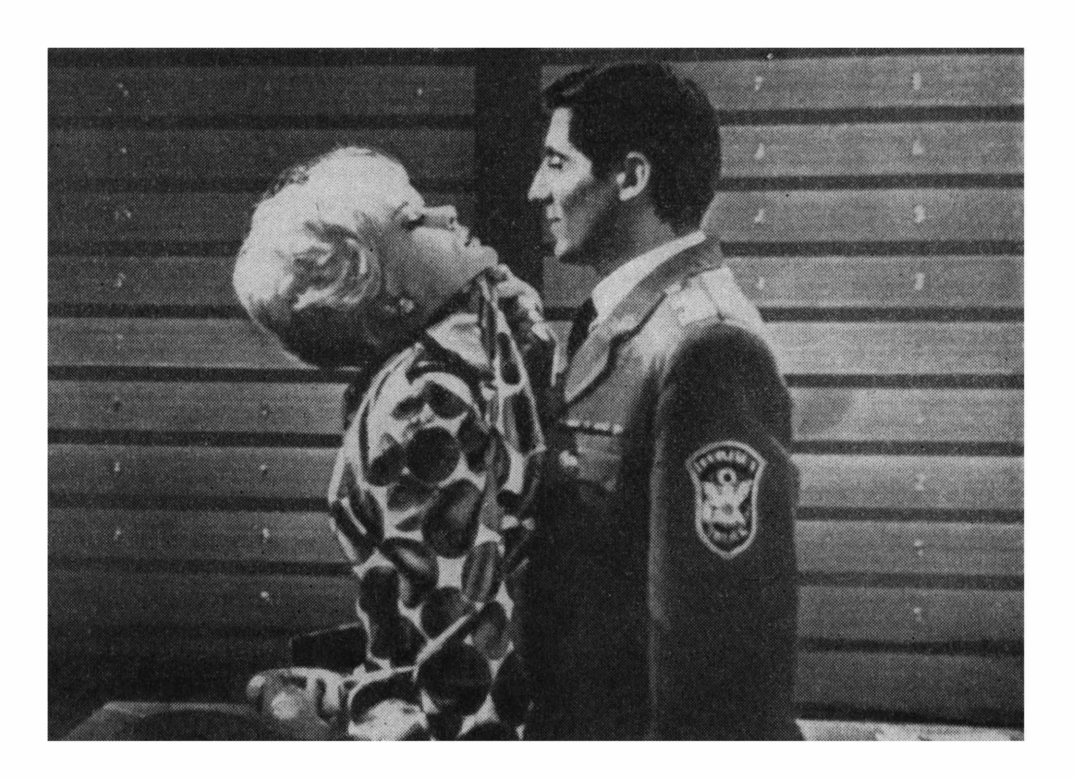
«Рыцари «Золотой перчатки». Прокурор Гаррисон — Имре Шинкович

политике, против сползания вправо, ведущего в конечном счете к фашизму. В этом отношении взгляды и действия Гаррисона смыкаются с взглядами и действиями таких американских политических фигур, как, например, сенаторы Фулбрайт, Маккарти и ряд других.

Сделать фильм о подобных процессах в американском буржуазном обществе — вот тема, на мой взгляд, крайне интересная, хотя, разумеется, очень трудная, ибо для этого нужно хорошо представлять себе и американскую жизнь и происходящие в США процессы.

Последней такой попыткой, в целом удачной для своего времени, был, как мне кажется, «Русский вопрос» М. Ромма. С тех пор — практически ничего. Когда я заводил разговор со знакомыми режиссерами и сценаристами о причинах стойкого, упорного молчания на эту тему, мне приходилось слышать: мол, боимся «липы» — без совместной постановки с «Метро-Голдвин-Майер» или «20-й век — Фокс» такая штука не получится. Между тем ясно: на подобную совместную постановку рассчитывать не приходится. Даже Стэнли Креймер, снимая свой блестящий политический фильм о том, какая же главная пружина движет американским обществом и куда она его толкает, не мог сделать это ни в какой иной форме, кроме фарса с детективным сюжетом. Речь идет о ленте «Безумный, безумный, безумный, безумный мир». Но и за креймеровским эксцентрическим фасадом зоркая буржуазная критика углядела «крамольную» политическую мысль. «Это — плохой, плохой, плохой, плохой фильм»,— писал о работе Креймера консервативный нью-йоркский еженедельник «Тайм».

Теперь насчет «липы». Думаю, что на

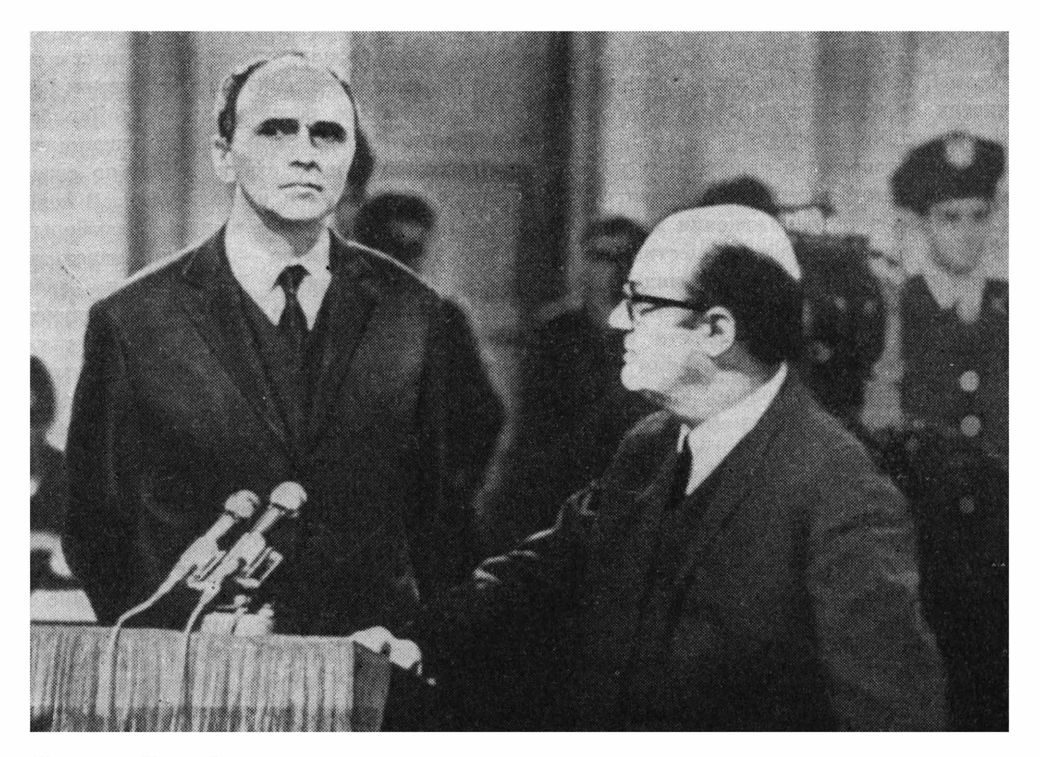


«Рыцари «Золотой перчатки»

девяносто процентов она образуется совсем не от непохожести декораций и уличных съемок, а от непохожести героев — их речей, действий, отношения к окружающему, от сути возникающих между ними конфликтов. Но это уже зависит не от трудности съемки «под Америку», а от знания предмета.

Делать такие фильмы нужно квалифицированно, с налета подобную ленту не снимешь. Самый лучший пример тому — недавняя попытка, предпринятая нашим Центральным телевидением, экранизировать превосходный роман американских журналистов Нибела и Бейли «Семь дней в мае». Назвав свое произведение «Заговор» (речь в книге идет о заговоре американской военщины против президента США, заключившего с Советским Союзом соглашение о разоружении и начавшего его выполнять), авторы, не поработав толком над диалогами и характерами, просто-напросто вложили цитаты из романа в уста актеров. К тому же с первых минут чувствовалось, что драматург и режиссер никакого представления о сегодняшней Америке не имеют ни в больших, ни в малых деталях. В результате получился лихой кавалерийский наскок на тему, которая в книге «Семь дней в мае» решена блестяще и очень убедительно. Фильму же не веришь уже с первых минут первой серии. «Липа» расцветает тогда, когда ею напичканы образы героев, и не обстановка бара тут раздражает неправдой, а то, что эти герои говорят там «липовые» слова, совершают «липовые» поступки.

События и явления, происходящие в эти годы за океаном, носят острый, драматический, а если вдуматься, то и глубоко трагический характер. Вот реальный при-



«Рыцари «Золотой перчатки»

мер. Известно, что в военно-промышленный комплекс США входит свыше ста тысяч промышленных компаний, работающих по заказам Пентагона. Это означает: каждодневное благополучие каждого пятого американца проистекает из гонки вооружений и обеспечивающей ее американской политики «холодной войны». Естественно, что определенная группа населения вольно или невольно заинтересована в сохранении и «холодной войны» и «локальных конфликтов», гарантирующих нынешнюю пухлость ее конвертов с зарплатой.

Но основное большинство населения США от нынешней политики Вашингтона ничего, кроме ухудшения своего материального положения, не имеет. Отсюда рост оппозиции в США, требования пересмотра «приоритетов», отсюда тот раскол американского общества, о котором не раз заявляли с самых высоких заокеанских трибун. Отсюда и рост потенциальной угрозы существованию американской социально-экономической системы, которую видели и оба убитых Кеннеди, и другие оставшиеся в живых видные деятели американского буржуазного общества. Отсюда же, разумеется, и стремление заправил военно-промышленного комплекса любым способом повернуть страну вправо с единственной целью — сохранить нынешнее положение вещей, то есть свое нынешнее господство в правящих кругах Америки.

Разве в этом, так сказать, телеграфно-кратком изложении содержания главной проблемы сегодняшних США не просматриваются острейшие и злободневные сюжеты для политических фильмов? «На долю народа не может выпасть большего бедствия, чем процветание ценой злодеяния». Эти слова сказал в начале прошлого века

американский священник и писатель Уильям Ченнинг. Но разве они не злободневны, разве не дают ключ к пониманию многих американских проблем второй половины XX столетия?

Короче говоря, я совершенно убежден, что делать интересные политические фильмы на тему о положении дел в современном американском обществе можно. А о том, как они нужны, вряд ли стоит много говорить. Без подобных фильмов наша многоступенчатая ракета идеологического и морального воспитания остается без боеголовки довольно крупного калибра. Жизнь — газета (или журнал) — документальное кино — художественное кино. Вот каковы, на мой взгляд, ступени вышеупомянутой «ракеты». А поскольку мы ее недостроили, то представление нашего массового читателя (он же зритель) о сегодняшней Америке, о том, что они, американцы, за люди, чем они живут, для чего живут и что их волнует и тревожит сегодня, так и остается неполным, ибо оно не раскрыто средствами художественного (да и, пожалуй, документального) кино.

Однако вернемся к Джиму Гаррисону. Что он делает теперь? Гаррисон по-прежнему занимает пост окружного прокурора Нового Орлеана. На недавних выборах на этот пост он остался единственным претендентом: его противник на первых же стадиях избирательной кампании ушел от борьбы из-за ее, как он выразился, «безнадежности».

Судя по всему, Гаррисон не отказался от мысли вернуться к своему расследованию убийства президента Кеннеди. Во всяком случае, сразу же после того, как он проиграл процесс над Клеем Шоу, новоорлеанский прокурор выдвинул против Шоу обвинение в лжесвидетельстве и сокрытии от суда истины. Суд обвинение принял, но начинать новый процесс Гаррисон не торопится, выжидая, видимо, более подходящего, с его точки зрения, момента. А тем временем и Клей Шоу подал на Гаррисона в суд за «нанесенный ему финансовый и моральный ущерб», оценив его в пять миллионов долларов! Вот пока и все главные новости, связанные с Джимом Гаррисоном и его расследованием в Далласе.

Тем временем жизнь подбросила в «дело Освальда» новую охапку довольно сенсационных фактов и разоблачений. В конце 1969 года в Далласе вышла прелюбопытная книжка. Автор — бывший начальник далласской полиции Джесс Керри — сообщил важнейшие, на мой взгляд, документальные данные об обстоятельствах как убийства Джона Кеннеди, так и дальнейшего расследования этого преступления. Я писал уже об этой книге в «Неделе». Здесь же мне хотелось бы остановиться лишь на одной разоблаченной Керри стороне дела, которая недвусмысленно доказывает правоту обвинений Джима Гаррисона в сотрудничестве Освальда с ФБР.

В те дни я работал в Вашингтоне и помню многословные интервью, которые давал Джесс Керри газетам и телевидению между 22 и 24 ноября 1963 года. Их было по меньшей мере двенадцать. Помню, как 23 ноября Керри заявил: Освальд признался, будто бы он является «членом коммунистической партии и явно гордится этим».

Два дня спустя, 25 ноября, окружной прокурор Далласа Генри Уэйд, тоже в интервью, начисто опроверг Джесса Керри. Отвечая на прямой вопрос, есть ли доказательства принадлежности Освальда к компартии (обратите внимание, что в обоих случаях ни в вопросах, ни в ответах предусмотрительно не уточнялось, о какой компартии идет речь), Уэйд четко заявил: «Никаких признаков, которые свидетельствовали бы, что он был членом коммунистической партии, не имеется». Позднее это же самое подтвердила и комиссия Уоррена.

Откуда же взялась первоначальная уверенность шефа далласской полиции, с которой он во всеуслышание выдвинул провокационную версию об Освальде?

Прежде чем отвечать на этот вопрос, познакомимся еще с одним сообщением тех

дней. Передо мной номер газеты «Вашингтон пост энд таймс геральд» за 26 ноября 1963 года. Вот что пишет обозреватель газеты Чалмерс Робертс:

«Что касается распространившихся в связи с убийством слухов, то многих беспокоит роль, которую играло в этом деле перед убийством президента отделение ФБР в Далласе.

Прошлую субботу, например (23 ноября.— *М. С.*), в печати цитировались слова представителей полиции Далласа о том, что ФБР допрашивало Освальда в Далласе две недели назад, но не сообщило полиции о том, что он находится в городе. Однако позднее полиция отказалась от этого своего обвинения.

Здесь, в министерстве юстиции, говорят, что ФБР не видело Освальда и не знало, что он был в Далласе. Из самого же Далласа также сообщают, что имя Освальда не находилось в списке опасных личностей, переданном секретной службе накануне президентского визита в Техас».

Теперь посмотрим, что отвечали на этот счет представители ФБР членам комиссии Уоррена. Во-первых, вопреки тому, что министерство юстиции заявило «Вашингтон пост» 26 ноября, ФБР задолго до убийства Джона Кеннеди «занималось» Освальдом. Это дело было поручено работнику отделения ФБР в Далласе Джеймсу Хости, который допрашивал и самого Освальда и его русскую жену Марину. Вот что сообщено по этому поводу в докладе комиссии Уоррена: «Ничто не указывало на то, что Освальд способен на преступление. Первой реакцией Хости, когда он узнал, что в убийстве президента подозревается Освальд, было «потрясение, величайшее изумление», поскольку он не имел основания считать его «способным быть фактическим или потенциальным убийцей президента Соединенных Штатов». В показаниях перед комиссией за Хости вступился и помощник Э. Гувера Алан Г. Белмонт.

«Хости,— утверждал он,— не имел основания обращаться к секретной службе и сообщать ей об Освальде».

Но вот документ, опубликованный Джессом Керри в своей книге. Это донесение лейтенанта далласской полиции из бюро уголовного розыска Джека Ревилла. Оно настолько важно, что приведем его полный перевод:

«22 ноября 1963 года
Капитану У. П. Гэннауэй
Бюро специальных служб
Тема: Ли Харви Освальд
605 Елсбет-стрит

Сэр,

22 ноября 1963 года приблизительно в 2.50 пополудни нижеподписавшийся офицер встретился в подвальном этаже городской ратуши со специальным агентом Федерального бюро расследований Джеймсом Хости. Во время этой встречи специальный агент Хости сообщил мне, что вышеупомянутый Освальд является членом коммунистической партии и что он проживает в Далласе.

Вышеупомянутый Освальд арестован за убийство полицейского Дж. Д. Типпита и является подозреваемым в убийстве президента Кеннеди.

Информация относительно связей вышеупомянутого Освальда с коммунистической партией — первая информация на эту тему, полученная от Федерального бюро расследований. Агент Хости также заявил, что Федеральное бюро расследований знало об Освальде и у них имелась информация о том, что этот человек был способен совершить убийство президента Кеннеди.

С почтением

Джек Ревилл, лейтенант,
Отдел уголовного розыска».

Сам же Джесс Керри в своей книге так комментирует этот документ: «Полицейское управление Далласа никогда не получало от ФБР или секретной службы никакой информации или просьбы сотрудничать с ними в каких-либо попытках установить возможных заговорщиков. Далласскую полицию никогда не информировали о присутствии в нашем городе Ли Харви Освальда, о его связях с коммунистической партией или о факте, что он «был способен совершить убийство президента Кеннеди». Приведенное здесь заявление Джека Ревилла, лейтенанта из отдела уголовного розыска, только потом обнаружило, что агенты ФБР знали об Освальде и его делах,

но не сделали попытки сообщить об этом полицейскому управлению Далласа».

В чем же дело? Какую игру вело ФБР вокруг Освальда и убийства президента?

Обратите внимание на время разговора Хости с лейтенантом Ревиллом — 2.50 пополудни 22 ноября. То есть уже после того, как Освальд был арестован полицией по неизвестно откуда полученному описанию его примет. Нетрудно сообразить: Хости, сообщая об этом, плел интригу, цель которой,— не вовлекая в это дело ФБР, «изящно» подсказать для дальнейшего распространения версию об «Освальде-коммунисте». Предположить, что Хости сделал это по своей личной инициативе, было бы смехотворным. Что-что, а дисциплина в американской охранке железная! Дальше просматривается без труда цепочка, ведущая к известному уже заявлению Джесса Керри 23 ноября насчет «признания Освальда в членстве в коммунистической партии». Это цепочка Хости — Ревилл — Керри.

Теперь мы имеем документальное доказательство того, откуда пошла провокационная версия: «Освальд-коммунист». В том же, что это была фальшивка,— теперь, как и прежде, не может быть сомнений хотя бы потому, что насчет своей беседы с лейтенантом Ревиллом ни Хости, ни его начальники в показаниях комиссии Уоррена не проронили ни слова. Точно так же и сам Эдгар Гувер, не приведя никаких доказательств, просто заявил комиссии, что Освальд никогда не был агентом ФБР.

До сегодняшнего дня не было известно никаких данных, свидетельствующих о прямой причастности ФБР к заговору против президента Кеннеди. Были лишь данные другого рода. Их собрал по крохам и обобщил в своей книге, вышедшей в конце 1968 года, американец Джеймс Хэпберн (отрывки из нее у нас публиковались). Вот что писал Хэпберн:

«За неделю до вылета президента Кеннеди в Техас Дж. Эдгар Гувер вполне достоверно знал, что должно произойти. Так почему же ФБР так и не вмешалось?..»

Гувер, «этот почти легендарный шеф», как его называют, возможно, не согласился бы стать сообщником заговорщиков. Но он не сделал ничего, чтобы воспрепятствовать покушению, которого он, естественно, не мог одобрить, но которое он и не осудил. Гувер не любил вмешиваться в драку посторонних сил, в особенности сил финансового капитала, отнюдь не подконтрольного ему. Он также не любил вмешиваться в дела местных органов полиции, сколь бы омерзительны и противозаконны те ни были. В общем, он сделал выбор между своим служебным долгом и ненавистью ко всему, что воплощал собой президент Кеннеди. Ему было по душе то, что это событие скомпрометирует ЦРУ и нанесет первый сокрушительный удар по министру юстиции Роберту Кеннеди.

Когда президент умер, ФБР достало из сейфов соответствующие досье, представило свой доклад и указало «виновных».

До сих пор такое объяснение, на мой взгляд, вполне имело право на жизнь. Теперь же, после того как стало известно донесение лейтенанта Ревилла, появилось документальное свидетельство того, что ФБР не просто не мешало заговорщикам, а активно отводило поиск от настоящих убийц Джона Кеннеди, подставляя на эту роль Ли Харви Освальда.

Вот пока и все самые последние новости относительно «загадки Далласа», которая все больше и больше перестает быть загадкой.

«Выяснение истины продолжается...»

Картина Мартона Келети вносит свой посильный вклад в это выяснение. Спасибо ей за это.

Очередь за советскими кинематографистами. Я отнюдь не предлагаю снимать фильм о выстрелах в Далласе и последующих политических убийствах за океаном. Сегодняшняя Америка дает и другие, куда более захватывающие темы для работы.

Тодор Динов

Горизонты мультипликации

Тодор Динов по праву считается у себя на родине «отцом мультфильма». Выпускник ВГИКА, он на протяжении ряда лет был единственным художником-постановщиком в области так называемого «анимационного» искусства, искусства рисованного кинематографа. После нашумевшего дебюта — фильма «Юнака Марко» (1955) Динов почти ежегодно выступает с одной-двумя новыми работами, а такие картины, как «Сказка о сосновой веточке» (1960), «Дуэт» (1960), «Громоотвод» (1962), «Ревность» (1963), «Яблоко» (1963), «Маргаритка» (1965) и другие, принесли их автору мировую известность и 13 международных премий на различных фестивалях. 25-летие своей творческой деятельности Динов отметил созданием полнометражного художественного фильма «Иконостас» (совместно с Х. Христовым). В предлагаемой вниманию читателя статье, которую мы с небольшими сокращениями перепечатываем из журнала «Киноизкуство», Тодор Динов выступает как теоретик, стремящийся сделать серьезные обобщения эстетического характера, основываясь на своем собственном опыте и опыте коллег по профессии.

Нам думается, что советским мастерам мультипликации будет интересно познакомиться (а в чем-то и поспорить) с выводами своего талантливого болгарского собрата.

Если бы начал ходить «Идущий человек» Огюста Родена, это означало бы рождение н о в о г о и с к у с с т в а. В таком случае художественный образ получил бы новое эстетическое качество, изменяющее закономерности творчества и восприятия. Скульптурный образ из конечной цели, которая представлялась его создателю, превратили бы в исходную точку, в начало работы над образом. Это уже новая художественная задача, до этого момента не стоявшая перед художником. Она требует от него освободить время, застывшее в художественном обобщении скульптурной формы, чтобы оно восстановилось в своих реальных измерениях. Другими словами, художественный образ должен быть создан не только в пространстве, но и во времени, в д в и ж е н и и.

Так рождается специфика, которая дает смысл и «оправдание» мультипликационному искусству.

Искусство мультипликации — вид изобразительного искусства, но в противоположность другим видам изобразительного искусства, где образ «статично застывший», в нем этот образ развивается во времени и пространстве, то есть он — д в и ж у щ и й с я. Последнее роднит мультипликацию с театром, музыкой и поэзией.

Мультипликационное искусство — вид киноискусства, так как для создания художественного образа оно использует кинематографический феномен.

Оно — особое искусство, потому что стоит на пути к кинематографическому перевоплощению предмета.

На этих вопросах мы остановимся более подробно в данной статье.

●

Вряд ли какое-либо другое искусство имеет столько названий: «мультипликация», «анимация», «трюк-фильм», «ожившие

рисунки», «нарисованные движения» и т. д. Часто эти названия отражают прежде всего идейные и эстетические взгляды авторов, их создателей. Понимать это искусство как искусство «оживших рисунков» и понимать его как искусство «нарисованных движений» — не одно и то же, хотя термин «ожившие рисунки» предполагает движение, а «нарисованные движения» — рисунки.

На первый взгляд, определение «нарисованные движения» кажется более широким, емким, чем первое; оно как будто дает больший простор творческой фантазии художника.

Определение «ожившие рисунки» предполагает существование рисунков, которые будут оживлены впоследствии.

В этом случае художник-мультипликатор является зависимым от них. Характер движений, которые он будет строить, будет зависеть не только от его идейно-творческих намерений, но и от графических и стилевых особенностей рисунков.

Если мы оживим рисунки с гробницы египетского фараона Тутмоса IV, то поведение, взаимоотношения героев будут обусловлены господствующим здесь каноном — грудь развернута в фас, голова и ноги в профиль; движение будет иметь подчеркнутую ритмичность и будет развиваться в одной плоскости, без третьего измерения. Другим будет движение, если мы оживим рисунки китайского художника Ци Бай-ши. Характер их таков, что это будет движение с тихими, едва заметными ритмическими акцентами, переливающимися из одной формы в другую. Для рисунков Пикассо кубистического периода характерны конструктивность и известная рационалистичность. Они дадут движение, отличающееся от того, которое получилось бы на рисунках Матисса.

Зависимость, в которую попадает художник в искусстве «оживших рисунков»,— как бы парадоксально это ни звучало,— лишь кажущаяся. На самом же деле эта зависимость открывает перед ним новые, необъятные просторы и предоставляет свободу действия. Она дает ему возможность создания разнообразных форм движения, стилей и пластики, раскрытия разнообразных характеров, жестов, взаимоотношений героев.

Итак: сколько видов рисунков — столько разных возможностей для создания движения!

Абсолютизация определения «нарисованные движения» ведет к недооценке роли рисунка, к ее отрицанию. «То, что существует в рисунках, важнее, чем то, что видно на самом рисунке». В этой мысли канадца Нормана Мак Ларена есть явное стремление направить внимание художника и зрителя к тому, что задача мультипликационного рисунка — нарисовать движение. В этом стремлении Мак Ларена нет ничего плохого. Плохое началось бы с недооценки рисунка. Чтобы родилось то, что «важнее самого рисунка», нужно уважать сами рисунки, потому что не будет их, не будет и того, что в «рисунках».

Без рисунков мы не могли бы создать художественный образ движения. Человек чувствует, ощущает движение, когда оно противостоит покою. Когда в левой части белого экрана появляется черное пятно, а затем исчезает, чтобы появиться уже в правом углу, мы говорим, что пятно передвинулось слева направо, то есть мы ощутили движение на экране.

●

Рисунок — уникальный художественный образ, ограниченный во времени и пространстве. Он художественное обобщение, «статичный» портрет какого-то движения, взятого из реальности. Именно поэтому каждый «статичный» рисунок в то же время «динамичен». Иными словами, он заряжен определенным потенциалом движения. Во многих случаях этот потенциал больше потенциала движения, которое стимулировало его создание. Это именно так — ведь рисунок вместе с обобщением движения, которое он осуществил, обобщил и авторское к нему отношение. Только в этом смысле «статичный» рисунок может

стать основой мультипликационного искусства. Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на присущую «статичному» рисунку внутреннюю динамичность, он остается образом в статике — о н н е д в и ж е т с я.

«Живопись не может представить развитие известной ситуации, случая, действия так, как это делает поэзия или музыка — в п о с л е д о в а т е л ь н о с т и изменений. Живопись стремится охватить лишь о д и н момент времени»*. Рисунок также охватывает «лишь один момент времени»**.

М у л ь т и п л и к а ц и о н н ы й р и с у н о к содержит много рисунков, которые не имеют самостоятельной жизни вне кривой своего движения. В этом смысле фаза является причиной и следствием и, наоборот, следствием и причиной. Любая фаза обусловливает существование следующей фазы и сама обусловлена предыдущей. Вот почему ее существование осмысливается только стремлением построить движение, на кривой которого у нее есть определенное место, форма и задача. Таким образом, служа этой цели, фазы кинематографическим способом синтезируют на экране качественно новый художественный образ — о ж и в ш и й р и с у н о к.

●

В объективном мире нет движущегося или живого рисунка. Рисунок движется в восприятии зрителя. Эта особенность восприятия определяется законом инерции зрительных впечатлений, заложенным в основу мультипликационного искусства. Но движение не только в мультипликации строится на основе указанного принципа, но и вообще в кино. Разница между игровым и мультипликационным кино определяется особенностями объекта этих искусств и методами создания кинематографического образа.

«Кино создано, чтобы запечатлевать движение»***. Когда мы соглашаемся с Рене



Тодор Динов. ***Автошарж***

Клером в вопросе о задачах кино, мы понимаем движение как основу любой жизни, как «внутренне присущий материи атрибут, охватывающий все происходящие во вселенной изменения и процессы, с простого перемещения до мышления»*.

Вот в таком смысле движение объективного мира, то есть жизнь во всем ее многообразии,— объект кино.

Художник натурного кино, используя метод классического киноснимка, анализирует этот объект на киноленте. Синтез кинообраза получается на экране во время демонстрации.

Анализ движения при съемке осуществляется фотомеханическим путем, что зависит от технических возможностей камеры, которой снимает художник.

Во-первых, камера анализирует свой объект со строго определенными интервалами времени, обусловленными ее съемочной скоростью.

---

* Г е г е л ь. Соч., т. 14, М., 1958, стр. 64.

** Т а м ж е.

*** Р е н е К л е р. Размышления о киноискусстве, М., «Искусство», 1958, стр. 51.

---

* К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с. Соч., т. 20, стр. 391.

Во-вторых, камера не вносит никаких рисуночных изменений в форму отдельных фаз движения. Хотя иногда использование специальной оптики и дает возможность сделать что-то в этом направлении, это «что-то» будет зависеть от определенных светочувствительных возможностей объектива, от возможностей углового охвата объектива, а все вместе имеет одинаковое отношение к отдельным фазам движения.

В-третьих, камера не меняет места фаз, которое они занимают на кривой движения. Она их не сжимает и не растягивает. Иными словами, камера не может реорганизовать присущие движению темпоритмы, пластику, гибкость по желанию художника.

Таким образом, осуществляемое кинодвижение обусловлено своим реально существующим, конкретным и уникальным первообразом.

Объект мультипликационного кино в реальном мире не существует в том виде, в котором он является перед камерой.

Где, к примеру, в этом мире существует карикатура в том качестве, каким является пейзаж для живописца, хотя хороший художник «не только» «фотографирует» этот пейзаж? Но карикатурист, даже плохой, лишен возможности «просто» сфотографировать карикатуру, так как такого явления вообще нет в реальном мире. Карикатура всецело создается философско-эстетической, социально-психологической, моральной концепцией художника.

Объект мультипликационного кино — нарисованный анализ движения.

Этот объект имеет другую субстанцию и подчиняется тем закономерностям искусства, благодаря которым и существует.

В искусстве мультипликации обнаруживаются идейно-творческие намерения художника, в угоду которым он позволяет себе иногда и пренебречь физическим законом гравитации. Герой фильма «Кот Феликс»* делает остановку в космическом пространстве и плюхается затем в море, чтобы узнать температуру воды в нем. Море оказывается более холодным, чем он того ожидал, и кот Феликс возвращается обратно к самолету, с которого упал в море. Нисколько не считаясь с законом гравитации, он одним прыжком пересекает космическое пространство.

Когда мы говорим, что художник-мультипликатор подчиняет реальное движение законам искусства, мы понимаем, что он делает это во имя более яркого, более эмоционального и всегда более правдивого отражения и воссоздания реальности.

Мультипликация — не единственное искусство, которое пользуется привилегией пренебрегать или значительно изменять внешний облик явления при художественной моделировке действительности.

В сказках-фантазиях почти всех народов летают волшебные ковры-самолеты, уши великанов подслушивают «шепот» букашек, стеклянные шары и зеркала раскрывают тайны царских покоев и т. д. Характерно в творчестве народного гения создание этих образов в то самое время, когда единственным транспортом была телега, запряженная буйволами. Вряд ли необходимо доказывать, что летающие ковры, подслушивающие уши, волшебные шары и зеркала не являются непосредственным отражением реального мира и что они — не только отражение реального мира. Это образы-символы, символы летающей, слушающей и видящей человеческой мысли. Это художественный образ мечты человека, отражение, которое идет из будущего. «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его... мир не удовлетворяет человека, и человек решает изменить его своим действием»*.

Мультипликационное кино фиксирует анализ движения по методу: «один оборот — один квадратик». В противоположность классической киносъемке этот метод дает художнику возможность смоделировать движение в зависимости от своих идейно-художественных требований. Для реализации этих намерений художник

* Фильм американского мультипликатора Пата Силливана. (*Прим. перев.*)

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 194.

может изменить кривую, по которой происходит движение, изменить характер рисунка в каждой фазе движения, свободно распоряжаться количеством фаз и местами, которые они занимают на кривой. Само собой разумеется, что художник в мультипликационном кино может не только реорганизовать художественный образ, но и создать новое, до этого не существовавшее в объективном мире движение. «...Хороший рисованный фильм может показать не только готовые рисунки, но и процесс рисования. Линии возникают — «рождаются» — на наших глазах. Фигуры являются *не графическими фактами, а графическими событиями*»*.

●

Построение мультипликационного образа обусловливается несколькими факторами: во-первых — литературной основой, в которой заданы особенности образа; во-вторых — рисунками художника, который будет заниматься созданием внешнего облика образа; в-третьих — актерским мастерством художника-мультипликатора, который оживит образ; в-четвертых — звуковым решением образа, особенно если последний должен говорить; в-пятых — производственной спецификой мультипликационного искусства.

Когда мы говорим о литературной основе для мультипликации, мы должны учитывать, что не всякая литература представляет достаточно оснований для создания мультипликационного образа. Даже гениальное произведение, если оно не считается с возможностями мультипликации, не может послужить основой рисованного фильма.

В мультипликационном искусстве действуют рисованные персонажи, которые могут быть лишь объектом искусства, но ни в коем случае не субъектом, подобно актеру в театре или в игровом кино. Актер — живой человек со всей присущей ему психотехникой, он может создать конкретные, человеческие, живые, детализированные психологически и физически образы. И чем он талантливей, тем сильнее, ярче, сложнее, полнокровнее и убедительнее будет создаваемый им образ. У сценического образа человеческая логика поведения. Он думает, ищет, к чему-то стремится, действует, поступает по-человечески. Именно поэтому актер в состоянии воссоздать литературный образ, не противоречащий его человеческой природе. Но если литературный образ требует от актера, чтобы человек превратился в птицу, да к тому же метаморфоза должна произойти на глазах у зрителя, то такое требование художественного перевоплощения актер не может выполнить, потому что его ограничивает сама человеческая природа.

Сценический актерский образ был бы не в состоянии убедить нас в такой художественной достоверности, какая есть (при всей абсурдности ситуации) в «Рассказе лорда» В. Цонева:

«Над нами с ревом и криками прыгал черный ягуар!.. Мы наклонили головы в ожидании своего близкого конца, но новый рев заставил нас поднять голову. Душа ушла в пятки.

Над нами с шипением извивался гигантский тропический боа.

...Когда мы их подняли в третий раз, то с удивлением заметили, что оба зверя сцепились в воздухе и вели там отчаянную борьбу не на жизнь, а на смерть.

По прошествии получаса борьба окончилась с равным счетом — звери съели друг друга, так что на нас свалился только обгрызанный хвост ягуара»*.

Вот еще один отрывок из того же рассказа:

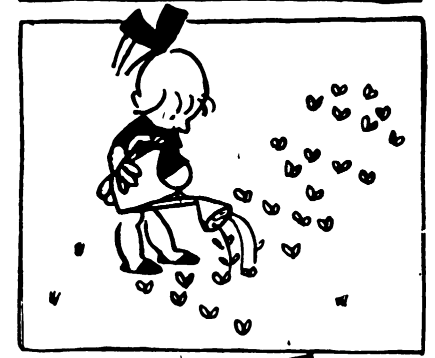
«Вертясь в воздухе, я кинул случайный взгляд вниз и заметил, что на слона кинулись три кровожадных бенгальских тигра, и между взбешенными зверями завязалась смертельная битва. Я счел наиболее благоразумным остаться в воздухе и дождаться исхода битвы...»**

---

* Бела Балаш. Кино. Становление и сущность нового искусства, М., «Прогресс», 1968, стр. 205.

* В. Цонев. Раждането на човека. Разкази, фейлетони, приказки, София, 1968, стр. 88.
** Там же, стр. 89.

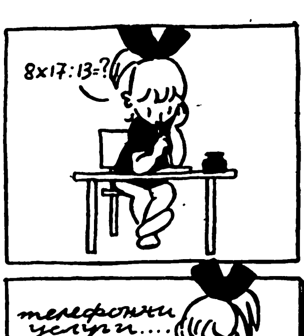
Рисунки
Тодора Динова





В защиту мира

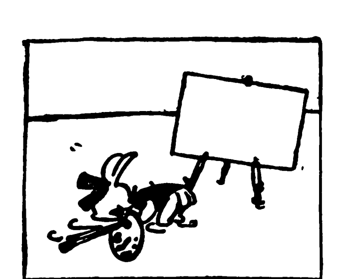
Из серии «Маленькая Аня»

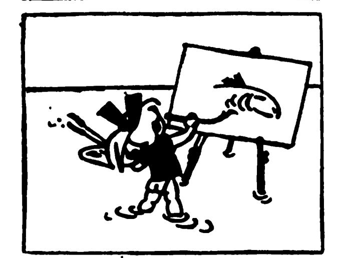


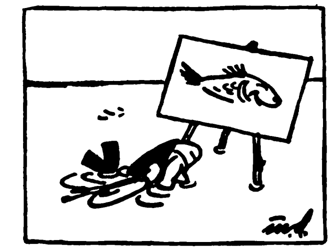




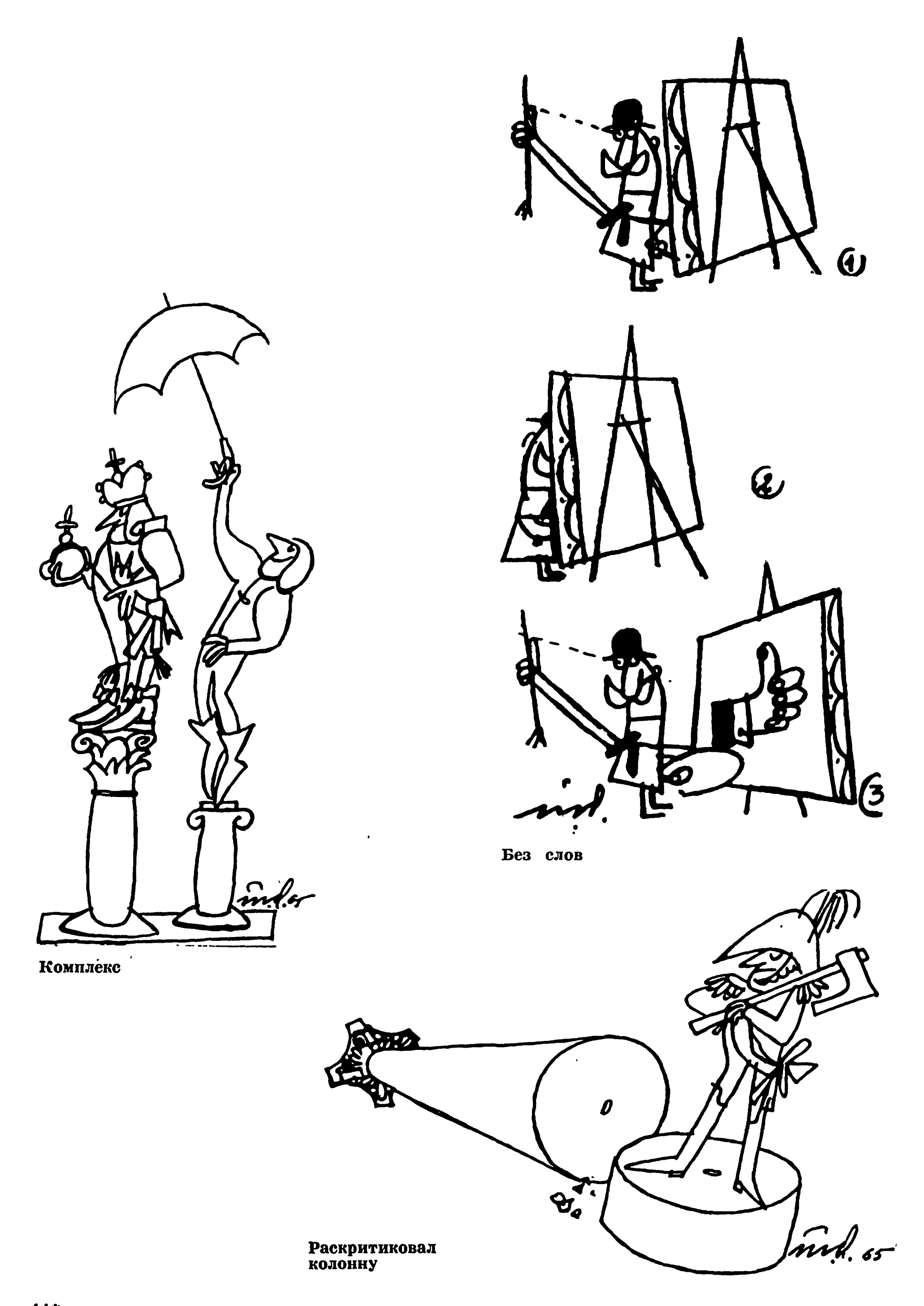
С натуры







С натуры



Комплекс

Без слов

Раскритиковал
колонну

Эти образы, их поступки и взаимоотношения, которые в одном случае оканчиваются постепенным и безусловным «взаимопоеданием», а в другом — полным пренебрежением к гравитации, не могут быть сыграны актерами. Необходимо преодоление их конкретной человеческой или животной сущности, преодоление и тех закономерностей, которые мешают творчеству и восприятию освободиться от требований документальной конкретности. Это никак не означало бы пренебрежения к реалистическому методу в художественном творчестве, а означало бы создание другой художественной закономерности, которая отвечала бы требованиям реализма.

В подобном аспекте выглядят и взаимоотношения литературного образа с рисованным актером.

Требование сделать сложную и противоречивую душу объектом мультипликации, показать внутренний процесс переживания будет требованием, несовместимым с природой и возможностями «актера» из мультфильма. Не следует забывать, что сам этот актер — художественное воплощение, рисуночное обобщение определенного облика и характера. Несмотря на метаморфозы, которые проделываются по ходу действия и с помощью которых можно убедить восприятие в присутствии определенной душевной сущности, возможности показа душевных переживаний здесь ограничены рисуночной природой образа. Персонаж не может психологически переживать, так как у него нет психики. Он может лишь обозначить определенные психологические состояния.

«Актер» в мультфильме не изображает, а выражает человека. Вот почему основное в его «актерской» игре — особая пластика и выразительность поведения.

Преимущества мультипликационного «актера» вытекают из непосредственных возможностей экранного рисунка. И прежде всего из его неограниченных возможностей художественно подчеркивать, предельно сгущать и обобщать черты образа, художественно воссоздавать и видоизменять действительность, неустанно перевоплощать все новые и новые художественные образы и формы. Эти особенности мультипликации роднят ее с некоторыми другими видами изобразительного искусства и литературы — сказкой, басней, сатирой, гротеском, карикатурой.

Эти особенности и определяют те требования, которые предъявляются литературной основе любого мультфильма.

●

Рисуночная характеристика, изобразительное решение персонажей в рисованном фильме, их внешний облик имеют решающее значение для динамичного создания экранного образа.

Совершенно естественно, внешний облик персонажа, или, как его называют в производстве, т и п а ж, определяется прежде всего внутренним содержанием характера, биографией персонажа, его физической и возрастной характеристикой, душевным складом — всем, что делает его образом неповторимым.

Не нужно забывать, что даже в том случае, когда типаж — отвесная линия («Громоотвод»), эта линия — художественное обобщение человеческой сущности, синтез, доведенный до символа.

Внешний облик персонажа определяется и идейно-творческими целями автора фильма и специфичными средствами создания рисунка, стилистикой рисунка, характером художника, создающего типаж.

В рисованном мире живет и действует рисунок, и от того, какой у него характер, зависит поведение персонажей.

Типаж — не фаза движения, а исходная точка для него, для работы над образом. Он не графический или живописный портрет. Портрет в мультфильме имеет динамичный характер, который по-настоящему проявляется лишь в действии, лишь в движении. Поэтому типаж не конечная цель, к которой стремится художник, а начало пути к этой цели.

Перевела с болгарского
Т. ТРОФИМЕНКО

А. Грошев,
В. Ждан,
В. Утилов

Вокруг фестиваля в Сан-Франциско

В конце октября 1969 года по приглашению директора XIII Международного кинофестиваля в Сан-Франциско, известного кинокритика и профессора Калифорнийского университета Альберта Джонсона делегация ВГИКа посетила США.

Приглашение это было вызвано решением оргкомитета фестиваля ввести в его программу демонстрацию короткометражных картин — в том числе и студенческих фильмов. Делегация ВГИКа, которая одновременно должна была познакомиться с постановкой кинообразования в ряде университетов США, привезла в Сан-Франциско небольшую программу студенческих работ и с немалым интересом ожидала начала фестивальных просмотров — что же покажут другие киношколы?

Интересовало нас и каков он, сегодняшний Сан-Франциско, город радиоэлектроники и ракетостроения, город, где впервые появились «хиппи», город, где молодежь особенно активно выступает против войны во Вьетнаме...

Поначалу, вопреки ожиданиям, главный город Калифорнии показался странно тихим, даже пустынным. Никто уже не останавливался перед заполнившими большинство витрин цветными снимками Луны и фотографиями Армстронга, Янга и Олдрина. Невозмутимая тишина царила и перед входом в отель «Амбассадор»: редкие клиенты, респектабельный клерк в уютном холле, словом—один из многих отелей Сан-Франциско. А ведь совсем недавно здесь истекал кровью после победы на первичных президентских выборах Роберт Кеннеди. Это поражало. Казалось, жизнь Америки и американцев определяют два слова — «не останавливайтесь» (или «не оглядывайтесь»). Как будто спасительная формула героини популярнейшего в США романа «Унесенные ветром» — «А об этом я подумаю завтра» — стала жизненным кредо слишком многих граждан этой страны.

Несколько позже мы убедились, что далеко не все американцы, подобно героине «Унесенных ветром», стремятся отгородиться от неприятных эмоций, запрятать их в завтра или, еще лучше, во вчера.

23 октября 1969 года жители Сан-Франциско были взволнованы двумя сенсациями: 1) в городе снова появился убийца-психопат по прозвищу «Зодиак» и 2) открытие XIII Международного кинофестиваля было омрачено фарсовым побоищем перед зданием фестивального кинотеатра.

Такого еще не случалось за непродолжительную, но весьма поучительную историю фестивалей в Сан-Франциско.

Сравнительно молодой (организован в 1957 году) фестиваль быстро завоевал международную популярность. Его первыми лауреатами стали Роберто Росселлини и Сатьяджит Рэй, чьи фильмы «Генерал делла Ровере» и «Патер панчали» были по праву признаны лучшими картинами 1958—1959 годов. Наибольшего расцвета фестиваль в Сан-Франциско достиг в период президентства Джона Кеннеди. В огромном кинотеатре «Метро» демонстрировались фильмы более чем из двадцати стран мира; кинозал, как правило, был забит до отказа, а решения небольшого компетентного жюри, которое, припомним кстати, год за годом отдавало предпочтение советским фильмам

(«Баллада о солдате», «Чистое небо», «Иваново детство», «Гамлет»), получали единодушную поддержку прессы и зрителей.

К середине 60-х годов интерес к фестивалю спал. Объяснялось это не только принципиальным решением его руководства отказаться от присуждения премий лучшим картинам, но и очевидным снижением художественного уровня представленных участниками лент. С финансовой точки зрения это обернулось почти катастрофой, и в 1966 году новый директор фестиваля ввел премии имени продюсера Д. Селзника для иностранных гостей Сан-Франциско.

1966 год положил начало эволюции фестиваля. Понемногу он приобрел характер светского события, своеобразного раута с присутствием наиболее популярных деятелей кино, которые приезжали сюда показать свои новые работы.

В 1967 году фестиваль длился всего пять дней вместо обычных двух недель. Снова и уже навсегда был ликвидирован конкурс художественных фильмов, и только одна картина — «Как я выиграл войну» английского режиссера Р. Лестера — собрала полный зал. Значительное повышение цен на билеты (три доллара вместо прежних полутора) не помогло выйти из-под опеки местной Торговой палаты.

Фестиваль 1969 года не нарушил сложившейся традиции. Как правило, на просмотрах в зале Дома Масонов собиралась киноэлита, демонстрируя моды, которые превосходили экстравагантностью замысловатые одеяния хиппи. Чаще всего в зале сидела молодежь, студенты. Элита гордилась сходством с персонажами фильма Ф. Феллини «Сатирикон», молодежь пользовалась каждым случаем, чтобы подчеркнуть отвращение к общепринятым нормам.

Что же касается рядового зрителя, который должен был бы наполнять огромный зал Дома Масонов, то его отсутствие выглядело весьма показательным. XIII фестиваль в Сан-Франциско довольно точно охарактеризовал сложное положение современного американского кино.

Как уже отмечалось, организаторы фестиваля не придерживаются какого бы то ни было девиза, принципа составления программы. Импровизационность неизбежно обрнулась пестротой. Рядом с новым фильмом Стэнли Креймера «Тайна Санта-Виттории», с последними работами С. Рэя, Б. Видерберга, Д. Шлезингера был показан примитивный шовинистический фильм «Смерть еврея» (поставлен в Израиле режиссером Дени де ла Пательером), который выделялся среди всех своей слабостью, фальшью, раздражающей тенденциозностью. Очевидно, именно в расчете на пропагандистский резонанс наивной истории о пленном израильском диверсанте, который покорил силой духа и мужеством своих арабских «палачей», направили картину в США руководители кино Израиля.

Трудно представить, что заставило Дени де ла Пательера взяться за постановку, восхваляющую и рекламирующую израильских вояк и их деяния. Тем более что рекламный характер фильма был особенно подчеркнут участием в нем Ассафа Даяна, сына министра обороны Израиля.

Расчеты создателей фильма не оправдались. Публика приняла «Смерть еврея» более чем сдержанно, а рецензенты писали в основном о том, что главную роль в картине исполняет сын Даяна.

В отличие от большинства показанных на фестивале лент, «Тайна Санта-Виттории» прошла при переполненном зале. Однако, несмотря на успех у зрителя, картина встретила весьма противоречивый прием у прессы. Те, кто обычно осуждал С. Креймера за публицистическую направленность его работ, с радостью усмотрели в обращении режиссера к нашумевшему бестселлеру Роберта Крайтона стремление сделать просто развлекательный фильм. История небольшой деревушки, население которой скрывало в годы второй мировой войны от немцев около миллиона бутылок вина, в известной мере давала основания для подобной точки зрения. Те же, кто считал лучшей работой режиссера «Нюрнбергский процесс», отнеслись к «Тайне Санта-Виттории»

весьма сдержанно, несмотря на удачу актеров Энтони Куина, Анны Маньяни, Вирны Лизи и Харди Крюгера. Сам Креймер утверждал, что не преследовал никаких коммерческих целей и назвал тему «Тайны Санта-Виттории» позитивной. «Этот фильм рассказывает о людях, объединенных реальной целью,— сказал режиссер,— тогда как другие только что вышедшие на экран картины («Полуночный ковбой», «Беспечный ездок», «Ресторан Алисы») тяготеют к изображению агонизирующего общества».

Может быть, Креймер прав, и полная фарсовых ситуаций и трюков история триумфа итальянцев (масштаб этого триумфа, в конце концов, не так важен, важнее его характер) позволяет увидеть в фильме рассказ о торжестве человеческого духа. Однако не может не настораживать другое — отношение Креймера к коренным проблемам сегодняшней Америки: «Я за революцию в нашем обществе. Но я не хочу, чтобы его разрушили прежде, чем мы его изменим». Очевидно, кинематографическим выражением нового кредо режиссера станет его следующая картина «Революция на минуту». Именно такое определение выбирает Креймер для потрясших страну университетских волнений, и не случайно героем его нового фильма будет «либеральный» профессор социологии (снова Энтони Куин), который резко меняет свои убеждения после того, как его назначают президентом колледжа, и жестоко подавляет студенческие волнения.

Первая картина югославского режиссера Боро Драшковича «Гороскоп» во многом повторяла мотивы и ситуации, известные по литературе «потерянного поколения», подчеркивала опустошенность, бессилие и обреченность молодых героев.

Моральная опустошенность четырех парней, тягучая, сонная скука их повседневного существования, настоятельная потребность в неких «поворотных» действиях (что позволило американским журналистам увидеть в героях «Гороскопа» югославскую версию «хиппи») не получили сколько-нибудь объективной мотивировки. Переломной ситуацией в фильме становилась попытка обольщения прибывшей из столицы киоскерши. Завершалась эта попытка обольщения отвратительным крупноплановым изображением коллективного изнасилования девушки. Вторичность фильма становится еще более явной, когда режиссер с назойливой симпатией заставляет зрителя следить за гибелью инициатора насилия от рук полицейских. Изрешеченное пулями тело героя повисает на поручнях экспресса, символизирующего столь недостижимый для действующих лиц мир большого города. Понятно, что буржуазная фестивальная пресса с готовностью приняла попытку (увы, не новую) увидеть в преступлении протест против социалистического общества, искалечившего, дескать, души людей: стало быть, могут быть и югославские бонни и клайды.

Вместе с тем некоторые из приглашенных на фестиваль критиков отмечали характерное для фильма Б. Драшковича увлечение приемами ради приемов, стремление отодвинуть на дальний план общественную жизнь, проблемы строительства социализма и выделить переживания опустошенных, морально ущербных, одиноких молодых людей.

Симптоматично, что многие из показанных на фестивале картин поражали своей жестокостью, поэтизацией насилия. Привычно хладнокровное отношение к жестокости, к насилию, к убийству характерно и для американской повседневности, и для американского киноискусства. Герои представленного США фильма «Львиная любовь» (режиссер А. Варда) с методичностью любителей пасьянса чередуют различные комбинации постельного треугольника, наблюдая за телепередачей об убийстве Р. Кеннеди. Они пьют кофе, лениво переругиваются, рассказывают анекдоты. Может быть, это циническое преувеличение или выражение авторского протеста против презрительно высокомерного равнодушия к окружающей действительности?

Ничего подобного, эпизод этот просто отражает то состояние духовного омертве-

ния, которое характерно для немалой части американского общества. Жизнь давно превзошла изобретательность самых находчивых режиссеров и зачастую выглядит гораздо более странным зрелищем, чем кино. Вот уже несколько месяцев скрывается в Сан-Франциско убийца по имени «Зодиак», и газеты всерьез обсуждают предположения астрологов о том, что новое убийство произойдет в ближайшее полнолуние, если пешеходы на улице займут определенное, раздражающее этого маньяка положение. Конечно, убийца-маньяк — явление редкое, но нас предупредили, что и вообще здесь ходить по улицам после двенадцати ночи небезопасно. Так, мы были немало удивлены, услышав, что великолепный субтропический парк неподалеку от знаменитого моста «Золотые ворота» пустеет к шести часам вечера: пустуют скамейки, мало кто рискует проехать через него и на машине.

Удивительно ли, что собиравшаяся в фестивальном кинотеатре молодежь всячески приветствовала предельно достоверное изображение жестокости и насилия? Удивительно ли, что молодые люди, которые со свистом и гиканьем бросались на пустующие в зале дорогие места, демонстративно смеялись над одним из героев фильма «Еще», когда тот выказал непростительную наивность: не знал, как принимать марихуану и ЛСД. Эта специфическая аудитория возмущалась во время показа фильма бывшего продюсера Барбета Шредера из Люксембурга прежде всего потому, что ее не устраивала концовка-предупреждение: смерть юноши, ставшего хроническим наркоманом.

Особенно широко рекламировался в фестивальные дни фильм Тома О'Хоргана «Футц» — киноверсия авангардистской пьесы Рэчел Оуэнс, которая вызвала ожесточенные споры после премьеры в известном театре-кафе «Ла Мама». Как известно, лет пять назад центром театральной оппозиции коммерческим шоу стали крохотные кафе-клубы «вне-вне Бродвея». Иногда оппозиция выступала с резкой, раздраженной критикой американского общества, иногда с формальными экспериментами на мотивы Беккета, Ионеско, Пинтера и других драматургов театра абсурда.

Не удивительно, что те, кто видел в театрах «вне-вне Бродвея» трибуну для выражения оппозиционных взглядов, преувеличили критический аспект постановки. Слишком уж аллегорична и замысловата история молодого фермера Сайруса Футца, который одиноко живет в типичной американской деревушке, избегает всяких контактов с соседями, завоевывает всеобщую ненависть и, оказавшись по ложному обвинению в тюрьме, бросает вызов суду.

Остается, видимо, предположить, что сторонников антитеатра обрадовала замысловатая структура пьесы-притчи, нарочитая усложненность сюжета и диалогов. Накалила атмосферу и сексуальная «загадочность» пьесы — главную претензию соседей к Сайрусу Футцу обусловило его невнимание к женскому полу и нежная дружба со свиньей Амандой.

Даже принимая во внимание все критические выпады Р. Оуэнс против обывателей, мещан и конформистов, нельзя не согласиться, что свобода в обращении с так называемыми запретными темами перешла здесь всякие границы и действительно свидетельствует об упадке общественной морали и идеалов, что порнография никак не может быть формой протеста против порочной общественной системы.

По существу, с тех же позиций сделан фильм Аньес Варда «Львиная любовь».

Когда-то Аньес Варда поставила «Клео от 5 до 7» — фильм об одиночестве, о любви, о трудно достижимом счастье взаимопонимания. Затем появилось «Счастье» — красивая виньетка, обрамлявшая далеко не новые и не очень интересные размышления о «вечных проблемах жизни». Новая картина режиссера также посвящена теме человеческого счастья, только Аньес Варда предстала в ней в несколько ином свете — как автор, по словам прессы, «самой неожиданной» комедии — «гимна в честь длинноволосых гедонистов наших дней,

циничных, человечных и до безумия грустных, искателей страны вечного счастья Шангри-Ла».

Пробыв некоторое время в Лос-Анджелесе, Варда решила снять фильм о той молодежи, которая собирается в клубах, ресторанах и на тротуарах Сансет-стрит — «штаб-квартиры» голливудских «хиппи», о созданном этой молодежью мире и об их морали. Желание придать картине оттенок документализма продиктовало решение, точнее, форму: фильм о том, как известная в США документалистка Ширли Кларк снимает ленту о жизни голливудских звезд. В качестве «звезд» Варда выбрала гримирующуюся под Грету Гарбо приму «подпольного» кино (не беремся утверждать, что Вива — ее настоящее имя) и двух известных в среде молодежи сочинителей и исполнителей песен — Джеймса Радо и Джерома Раньи. Любовные оргии этих хиппи-переростков, их неврастенические стычки между собой, постоянные насмешки над миром «заурядных» людей и составляют «содержание» претендующей на значительность картины.

Иногда ирония над отживающим Голливудом и его «реликвиями» остроумна и зла. Однако чаще всего действие-импровизация (слово «хеппенинг» здесь весьма кстати) лишено логики, а попытки оживить его с помощью злободневных политических интермедий (телепередача об убийстве Р. Кеннеди) не достигают цели. Недаром критик одной из газет писал, что подлинный интерес в фильме представляют только включенные в него кадры телехроники.

Естественно, бородатым и длинноволосым юнцам в странных одеяниях было очень лестно узнавать себя в героях «Львиной любви». Устраивала их и умилительная идеализация безответственно анархического образа жизни персонажей, преклонение перед душевной распущенностью, нигилизмом, извращенностью (в щедром изображении сексуальных эпизодов фильм Варда вряд ли уступал картине «Футц»). Таков ли на самом деле мир «хиппи» или это та же реклама угодной обществу версии молодежного движения, как и витрины многочисленных магазинов, предлагающих чудовищно расклешенные брюки, куртки с бахромой до колен и прочие декоративные аксессуары «детей цветов»?

Проблема секса вообще приняла в Америке катастрофические масштабы. Не будем говорить о многочисленных кинотеатрах, где за три с половиной доллара можно просмотреть «инструктивный курс супружеской жизни». Оставим в стороне и магазинчики, торгующие тиражированной на 8-*мм* пленке порнографией, и специальные стенды с модными, «смелыми», «откровенными» романами. Это, так сказать, будничная, примелькавшаяся порнография. А вот порнография сенсационная — статья из газеты «Сан-Франциско Икземинер» под названием «Как только он выползает из постели, он превращается в режиссера»: речь идет о новом фильме с участием звезды телевизионных «шоу» Р. Калпа «Боб и Кэрол, Тед и Элис». По мнению самого Калпа, фильм «завоюет потрясающий успех: возможность увидеть фильм о людях, которые меняются своими женами, приманит в зал массу людей».

Может быть, уверенность Р. Калпа чем-то обоснована, может быть, «Боб и Кэрол, Тед и Элис» действительно содержит не только «комментарий о морали среднего класса в век полной сексуальной свободы», но и здравое авторское суждение о причинах, породивших упадок морали. Если это и так, сам факт, что зрителя привлекают изображением сексуальных извращений, все же слишком многозначителен и показателен.

О крепнущем протесте против сексуального помешательства в американском кино можно судить по статье Гарриет ван Хорн, напечатанной под выразительным заголовком «Фильмы, с которых уходишь»: «Ко всем моим старым дурным привычкам добавилась теперь еще одна, новая. Я ухожу с середины фильмов. С середины всех грязных, безнравственных картин. Самым надоедливым штампом в наших лентах последнего времени стали оргии. В новом фильме «Боб и Кэрол, Тед и Элис» героиня

восклицает: «Теперь мы устроим оргию, а потом пойдем послушать Тонни Беннета». Уже слышится крик половины зала: «Нет, нет, давай Беннета сразу». Оргия начинается, мы забираем вещи и уходим».

К сожалению, большинство американских рецензентов нимало не обеспокоено явной гегемонией секса на экране и, подобно молодым посетителям Дома Масонов, которые осмеивали всякую мораль, считает точку зрения Г. ван Хорн старомодной. Пусть так, но она несомненно права, заявляя: «Новая волна киноэротики давно вышла за всякие пределы вкуса, чести, правды, красоты и здравого смысла. В первоклассных кинотеатрах ныне идут фильмы еще более натуралистические и унизительные для человеческого достоинства, нежели ленты для холостяков и ролики стриптиза».

Если дочитать статью Г. ван Хорн до конца, закономерность ее претензий станет очевидной; приводимые ею примеры более чем убедительны. Фильм «Лестница»—о сексуальных проблемах стареющих извращенцев... Картина «Я, женщина», героиня которой соблазняет врача-рентгенолога, пока он делает ей флюороскопию... «Жюстина», изображающая публичный дом, переполненный десятилетними девочками. Закономерен и финальный вывод журналистки: «В «Жюстине» один из персонажей замечает: «Беда Александрии в том, что мы заключили сделку с человеческим пороком». Кажется, именно в этом беда Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Голливуда и всей западной цивилизации. Как будто ныне существует неписаный закон, который требует введения в любой фильм, независимо от сюжета, сцены с обнажением, эпизода оргии или, по крайней мере, натуралистически подробного изображения сексуальных встреч. Как высказался однажды О. Хаксли, «секс превратился в общественное развлечение наподобие катания на коньках. Похоже, что мы осуществляем кошмарные видения наших пророков»*.

* «San-Francisco Examiner», Thurs. Oct. 30, 1969, p. 20.

Здравые слова Г. ван Хорн убеждают, что далеко не все американцы откладывают, подобно героине «Унесенных ветром», все неприятное, все беспокоящее на завтра. Не случайно уже упомянутый нами инцидент перед открытием фестиваля в какой-то мере оказался протестом против нынешнего положения американского кино, против власти дельцов, которые предпочитают спекулировать на человеческих пороках, вместо того чтобы обращаться к разуму и к совести человека.

В семь часов вечера 23 октября, когда уже появились первые гости фестиваля, перед Домом Масонов резко затормозил белый микроавтобус. Как по сигналу, неизвестно откуда высыпала пестро одетая группа людей — и началось нечто необычное. В воздух полетели яблочные пирожки, незнакомцы азартно и в упор «расстреливали» друг друга.

К ним присоединились и две «монахини», которые до этого мирно беседовали у тротуара. В скором времени в дело вмешалось несколько нарядов полиции. Досталось и полиции и принарядившимся зрителям. Гранитные ступени Дома Масонов и приготовленный для почетных гостей красный ковер покрылись раздавленными пирожками и бесчисленными картонными тарелками из-под них. Что же произошло?

Объяснение оказалось простым. Все это время расставленные в наиболее выгодных для съемки местах операторы независимой кинокомпании «Грэнд Сентрал Стейшн» фиксировали необычное побоище на пленку.

Руководители «Грэнд Сентрал Стейшн» Шмидт, Химмельштайн и Эдер заранее разработали стратегический план побоища, заказали около пятисот пирожков с фруктовой начинкой, отрепетировали «перестрелку» с желающими принять в ней участие и подготовили съемку.

В результате полиция арестовала тринадцать человек за нарушение общественного спокойствия. История с пирожками попала на первые страницы газет и была названа самым веселым слапстиком после

Мака Сеннета. Глава фирмы пообещал показать фильм об открытии фестиваля в день его закрытия.

Мы не думаем, что для участников «сражение» перед Домом Масонов предоставило «уникальную возможность» выразить свой протест «против всего, что служит препятствием энергии, мужеству, оригинальности и интеллекту в США».

Трудно не усомниться в справедливости этого заявления или в целесообразности такого протеста, но, судя по другим фактам, видно: молодежь думает и действует. И в то время как одни (как мы наблюдали в Сан-Франциско и Лос-Анджелесе) предлагают листовки с призывом присоединиться к спасающим свои души в молитве, другие (и в Сан-Франциско, и в Нью-Йорке) выходят на улицы, чтобы вручить призыв принять участие в марше студентов на Вашингтон.

Разные они, молодые американцы, но все они взволнованно реагировали на эпизод расстрела забастовщиков в картине шведского режиссера Бу Видерберга «Одален 31», единодушно поддержали дебют Петера Флейшмана, попытавшегося сочувственно рассмотреть трудные условия жизни и быта крестьян в своем фильме «Охотничьи сценки в Нижней Баварии». Это они аплодировали фильму английского режиссера Билла Броди «Например, Терри Уитмор» — киноинтервью с американским негром, отказавшимся принимать участие в преступной войне во Вьетнаме. Они же заполняли зал во время дневных просмотров, сопровождавших серию встреч с кинорежиссерами Сиднеем Люметом, Джоном Шлезингером, Фрэнком Перри, Майком Николсом и другими. Политические симпатии молодежи охарактеризовал и бурный прием, оказанный Хаскеллу Уэкслеру. В недавнем прошлом один из лучших операторов Голливуда (за работу над картиной «Кто боится Вирджинии Вульф?» он получил премию «Оскар»), Уэкслер занялся режиссурой и снял полудокументальный фильм «Бесстрастный экран» — о расправе над демонстрацией протеста во время предвыборного съезда демократической партии в Чикаго.

Огромный интерес у зрителей (и особенно у молодежи) вызывало советское кино. Среди посетителей фестивального кинотеатра было много студентов кинофакультетов трех калифорнийских университетов. Многие из них не только хорошо знали имена Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова и Довженко, но и неоднократно видели шедевры советских киноклассиков.

Поэтому с таким нетерпением здесь ожидали ретроспективу фильмов Александра Довженко, открывшуюся фильмом Ю. Солнцевой «Незабываемое». В ходе ретроспективы американские зрители смогли увидеть «Арсенал», «Аэроград», «Землю», а также осуществленные Ю. Солнцевой замыслы Довженко — «Повесть пламенных лет» и «Зачарованную Десну».

Теплый прием, оказанный зрителями фильму «Дворянское гнездо», поставил немало проблем перед его автором А. Михалковым-Кончаловским: на состоявшейся после просмотра пресс-конференции ему пришлось ответить на множество вопросов. Он рассказывал о работах молодых режиссеров советского кино, об их творческих интересах, о киностудии «Мосфильм».

●

Порой нам казалось, что разговоры о кризисе Голливуда сильно преувеличены. Посещение Лос-Анджелеса окончательно убедило в обратном. Пустуют павильоны крупнейших киностудий США. Например, «Братья Уорнер» снимают только два фильма, и постановщиком наиболее интересного из них оказался англичанин Кэрол Рид.

Время от времени киностудии расстаются со своими ветеранами, а молодежь избегает работать в Голливуде, цепляясь за любую возможность — контракт с телевидением, хроникой, фирмами, выпускающими научно-популярные ленты, и т. д. Объясняют это нежеланием подчинять творческую инициативу коммерческим интересам. Попыткой решить эту проблему и оказалась предпринятая по инициативе бывшего пре-

зидента Л. Джонсона организация Американского киноинститута.

Руководство первого в США киновуза изучило опыт европейских коллег: его директор Джордж Стивенс-младший (сын известного кинорежиссера, автор документального фильма о Д. Кеннеди) побывал во ВГИКе и ознакомился с организацией учебного процесса в нашем институте.

Естественно, нас интересовало, что представляет собой этот институт в отличие от существующих при многих университетах кинофакультетов.

Киновуз в Лос-Анджелесе — лишь одно из ответвлений Американского киноинститута. И дело не только в том, что географически Американский киноинститут разбросан по всей стране (администрация в Вашингтоне, один филиал в Калифорнии, другой — в Нью-Йорке): его функции выходят за рамки педагогических задач, включая организацию большой фильмотеки, библиотеки по истории и теории кино, публикацию фильмографических изданий.

В Лос-Анджелесе находится так называемый Центр кинообразования повышенного типа (калифорнийский филиал). Здесь решают задачи, во многом аналогичные тем, с которыми сталкиваются в киноинститутах. Правда, профиль центра еще не выкристаллизовался. Выпускник центра по окончании двухгодичного курса обучения может стать либо продюсером, либо режиссером, либо оператором, либо сценаристом. Он может избрать любую творческую профессию — в программу центра входит изучение драматургии, режиссуры, операторского мастерства, монтажа, работы звукооператора, актера и т. д.

Каждый из поступающих обязан представить план своего обучения, включающий, например, постановку короткометражного художественного, документального или учебного фильма. Историки кино могут представить вместо обычного исторического или критического исследования кинофильм, посвященный творчеству того или иного кинорежиссера. Этот план и служит основным критерием отбора. Руководство Центра не отдает никакого предпочтения лицам, имеющим университетское образование (даже если они закончили кинофакультет), перед теми, кто просто работает в кино и проявил способности в той или иной области кинопроизводства. С неменьшей готовностью в Центр принимают лиц, отличившихся в смежных искусствах (театр, музыка, литература, журналистика), если их планы предусматривают оригинальное использование кинематографа.

Студенты изучают классику мирового киноискусства, снимают короткометражные фильмы, постигают секреты монтажа, изобразительного и звукового оформления фильма. Однако особое значение здесь придается встречам с видными деятелями кино, которые приезжают сюда, чтобы поделиться своим опытом.

Наша встреча со студентами института началась с просмотра вгиковских фильмов. Затем в течение нескольких часов мы отвечали на вопросы (как построен процесс обучения во ВГИКе и как происходит прием в институт, получают ли наши выпускники работу), продиктованные интересом к нашей стране, культуре и, конечно, к кинематографии.

На другой день аналогичная картина повторилась во время посещения кинофакультета Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе (сокращенно — УКЛА). Правда, иными были масштабы: около пятисот студентов и большая группа преподавателей просмотрели студенческие фильмы «Начало», «Слова» и «Солдат и царица».

У кинофакультета давние, двадцатилетние традиции. Он готовит режиссеров, операторов, специалистов по монтажу и кинокритиков. Здесь студентам предлагают насыщенную программу профессиональных и теоретических дисциплин. Учебная программа складывается из двух ступеней. После четырех лет обучения студенты получают диплом бакалавра искусств.

Наиболее талантливые остаются в университете еще на два года (нечто вроде нашей аспирантуры). Получив диплом ма-

гистра искусств, они рекомендуются на более интересную работу — чаще всего в документальном кино или на телевидении. Что касается Голливуда, то он и здесь завоевал прочную антипатию.

Довольно солидная техническая база (хотя ее нельзя даже сравнивать с возможностями ВГИКа) позволяет кинофакультету решать многообразные задачи; в УКЛА проходят подготовку и зарубежные специалисты (в основном из стран Азии и Африки).

Встреча преподавателей советского киновуза со студентами Калифорнийского университета проходила в учебное время. Вопросы, продиктованные очевидным интересом к нашей стране, свидетельствовали о зрелости многих студентов, о серьезном подходе к своей профессии.

Что ж, эти американцы думают, сопоставляют, ищут. Они редко становятся героями фильмов, но искать путь к счастью суждено скорее всего им, а не тем «детям цветов», которые изображены в фильме Аньес Варда.

Наконец в начале ноября наша делегация прибыла в Нью-Йорк для участия в заседании бюро Международного центра связи школ кино и телевидения (СИЛЕКТ). В работе бюро, проходившей под председательством А. Грошева (исполняющего обязанности президента СИЛЕКТ), приняли участие представители кинофакультетов США, а также президент Ассоциации международных университетских кинопродюсеров профессор Э. Роуз. Бюро заслушало сообщение делегации ВГИКа о встречах с педагогами и студентами Американского киноинститута и кинофакультетов университетов Лос-Анджелеса и Сан-Франциско, наметило программу развития взаимных контактов между киношколами.

По окончании работы бюро СИЛЕКТ, мы посетили школу искусств Нью-йоркского университета. Преподаватели киноотделения школы искусств (профессор Ричард Гоггин, декан школы Дэвид Оппенхайм, специалисты по истории мирового кино Дональд Стейклс и Лио Хервиц, исследователь кино СССР Аннет Майклсон) проявили всесторонний интерес к проблемам советского кино. Они принимали участие в разработке краткой фильмографии и библиографии творчества наших ведущих режиссеров, подготовили переводы ряда статей советских киноведов. Именно они оказались самыми активными сторонниками обмена опытом, научными трудами по теории и истории кинематографа, фильмами. Мы преподнесли американским коллегам экземпляр «Краткой истории советского кино», подготовленной коллективом кафедры киноведения ВГИКа.

В заключение нашего визита мы встретились со студентами школы — серьезными, думающими молодыми людьми.

Здесь не было наивных вопросов. Здесь с иронической, а иногда и злой улыбкой отзывались о таких фильмах, как «Футц» и «Львиная любовь», здесь возмущенно говорили о масштабах, которые приняла в США мода на порнографию, садизм и патологию, здесь тоже ругали Голливуд.

Все это не могло не радовать. И тем не менее, как и в Лос-Анджелесе и в Сан-Франциско, беседа со студентами оставила ощущение присущей большинству неуверенности. Слишком часто творческая судьба будущих деятелей американского кино определяется финансовой ситуацией, слишком многие не знают, смогут ли они получить интересную работу.

Мы с удовольствием рассказали о ВГИКе, об учебном процессе и фильмах, о взаимоотношениях педагогов со студентами. На нас смотрели умные, хорошие лица. Именно эти юноши и девушки должны решать будущее американского кино, но удастся ли им осуществить свои мечты и надежды?..

Ведь еще неизвестно, смогут ли они стать кинорежиссерами, операторами, сценаристами, актерами; но зато ясно другое — немалая часть студентов хочет внести свой вклад в борьбу за демократическую Америку. В начале ноября 1969 года в университете Нью-Йорка для стороннего

наблюдателя все выглядело вроде бы спокойно. Однако и сюда доходили отзвуки студенческих волнений в других городах, в частности в Беркли (Калифорния), где в движение протеста против войны во Вьетнаме, против коррупции, расовой дискриминации и неравенства включились и воспитанники кинофакультета.

Да, в Нью-Йорке было сравнительно тихо. Однако и здесь студенты местного университета готовились к маршу протеста на Вашингтон. Америка бурлит, и в активном неприятии ее молодежью того порядка, той политики, которую проводит сегодня Белый дом, заложена ее надежда. Не исключено, что многие из тех, с кем мы встречались, беседовали, спорили, раздают сейчас листовки с призывом осудить американскую агрессию во Вьетнаме, в Камбодже. Быть может, они участвуют в забастовках и маршах протеста. Ведь совсем недавно в Беркли поднялась новая волна протеста, а о кровавой расправе над студентами в Кенте узнала вся страна. Официальная Америка отвечает угрозами и выстрелами... Но пули — не окончательный аргумент в споре о будущем народа, страны, в борьбе за это будущее.

Владимир Беляев

Позывные воинского братства

Когда я смотрел новый польский фильм «Красная рябина» режиссеров Евы и Чеслава Петельских, в памяти неотвязно возникало одно из самых сильных воспоминаний от поездок в Народную Польшу.

Еще не было той осенью 1959 года польского фильма «Вестерплатте», еще только появилась на книжных прилавках интересная книга Мельхиора Ваньковича с одноименным названием, еще это слово мало что говорило, особенно молодежи в нашей стране, когда быстрая «Варшава» привезла нас на польское побережье Балтики. И в отделении общества польско-советской дружбы в Гданьске нам сказали:

— Памятники старины, знаменитую Оливу, другие достопримечательности вы осмотрите потом, но прежде всего мы советуем вам осмотреть Вестерплатте.

И мы поехали на узенький язык суши, вытянутый от старого форта Вейхсельмюнде между открытым морем и рукавом Мертвой Вислы, называемый Вестерплатте. В те дни предгрозья, когда нынешний Гданьск был «вольным городом» Данцигом, на этой узенькой полоске суши дислоцировался небольшой польский гарнизон, правдами и неправдами выросший от числа разрешенных по договору восьмидесяти восьми солдат до двухсот десяти рядовых и офицеров Войска Польского. На него и обрушил огонь всех своих калибров немецкий броненосец «Шлезвиг-Гольштейн» на рассвете 1 сентября 1939 года, тем самым начав вторую мировую войну. Отлично просматриваемый со всех сторон, этот кусочек польской суши был взят в огневое кольцо. К воротам Вестерплатте рвались сперва солдаты рейхсвера и немецкие моряки, затем с броненосца, затем — 4 сентября отборное соединение верхмахта — «Пионирлербатальон», а с неба пикировали на польских воинов, не имевших зенитной артиллерии, сорок семь немецких самолетов. И тем не менее, загнанные в непрочные бункера и окопы, польские солдаты и офицеры, уничтожая сотни гитлеровцев, семь дней сдерживали ожесточенный натиск немецких войск. Уже были взяты немцами Катовице, Краков, Ченстохов, гитлеровские танки подползали к окраинам Варшавы, а здесь, у выхода Вислы в Балтику, горсточка храбрецов под командованием майора Хенрика Сухарского сражалась до последнего патрона и капитулировала только тогда, когда дальнейшее сопротивление стало окончательно невозможно и, главное, бессмысленно...

...Мы стояли у разбитых бункеров Вестерплатте, видели обожженные стволы деревьев, умершие той страшной осенью 1939 года, с их

кронами, срезанными снарядами немецкого броненосца, а мысли наши возвращались к себе на родину: к руинам Сталинграда и Ленинграда, к разрушенным заставам на Западном Буге, к пробитой снарядными осколками Генуэзской башне в Балаклаве, где, защищая правый фланг обороны Севастополя, стоял насмерть второй пограничный полк под командованием подполковника Герасима Рубцова. Жгучая ненависть к захватчикам объединила в те военные годы братские славянские народы, и вот один из итогов возмездия: битва за Колобжег, послужившая фабулой нового фильма хорошо знакомых советскому зрителю режиссеров Петельских. Война в этом фильме показана жестоко и правдиво, без всякого сюсюкания и прикрас. Много уже фильмов создано о войне с гитлеровцами, и чем больше их появляется, тем труднее постановщикам преодолевать сложившиеся штампы, удерживать себя от повторения ситуаций, от использования ходовых, пусть даже эффектных приемов. Иногда стандартность кинематографического решения берет верх и зритель, не увидев ничего нового, уходит разочарованным.

В фильме «Красная рябина», напротив, много режиссерской выдумки и подлинной достоверности. Я, например, был обманут, думая, что передо мной на экране в натурных съемках заснят подлинный Колобжег и главный объект штурма — немецкие военные казармы. Оказывается, старый Колобжег, тот, что штурмовали польские войска на исходе второй мировой войны, был тогда же разрушен почти на девяносто процентов и найти какой-либо подлинный дом тех времен в нем было невозможно. Колобжег теперь город новый, современный. Поэтому пришлось буквально «лепить» натуру, разыскивая по всему балтийскому побережью остатки руин...

Батальные сцены, эпизоды боев составляют основу, центр фильма, явно подчинив себе все остальные сюжетные линии, в том числе линию любви одного из героев, Котарского (А. Копичинский) к медицинской сестре (Веслава Немыска). Кое-кому из польских критиков, в частности Конраду Эберхардту («Экран», 1970, № 4), это дало возможность упрекнуть создателей фильма в том, что они очень слабо раскрыли внутренний, личный мир героев. Статью свою Эберхардт назвал «Сила фактов, слабость литературы», и от этого названия на меня повеяло некоторым снобизмом. Кто из нас, знавших войну, посмотрит фильм Петельских, тот поверит фактам и забудет о других критериях, настолько захватывает основная фабула фильма. Мы зримо чувствуем, что основными героями фильма руководит огромный патриотический порыв, давняя мечта польского народа о выходе



«Красная рябина». Слева: подпоручик Котарский — Анджей Копичинский

к морю и, если угодно, к реваншу за Вестерплатте. Ведь многие из солдат Войска Польского, рвавшихся к Колобжегу, знали, что в каком-то из гитлеровских концлагерей уже шесть лет томятся герои Вестерплатте. Не случайно эпизод встречи солдат-танкистов и освобожденных ими узников концлагеря стал одним из самых важных, самых значительных в фильме...

Если вы посмотрите на карту Польши, то увидите, насколько западнее Гданьска расположен Колобжег. Если Вестерплатте находится у устья Вислы, то Колобжег приближен к устью Одры, то есть к восстановленной теперь Победой исторической границе Польши.

Сценариям многих картин, поставленных Петельскими, предшествовали значительные литературные произведения, проверенные на массовом читателе. Фильм «Черные крылья» был поставлен по мотивам довоенного романа Каден-Бандровского. Этот роман вместе с книгой того же автора «Генерал Барч» был издан в тридцатые годы и на русском языке. На мой взгляд, отличная и проникнутая духом подлинного пролетарского интернационализма книга участника жестокой борьбы с фашистскими бандами Яна Герхарда «Зарева в Бескидах» вызвала к жизни сценарий и фильм «Сержант Калень», с успехом прошедший и на советских экранах и по стилю своему напоминающий «Красную рябину». И, наконец, сценарий фильма «Красная рябина» написан режиссерами в соавторстве с писателем Вальдемаром Котовичем, по мотивам его повести «Великая битва за Колобжег».

К чести авторов сценария и разбираемого фильма надо отнести то, что они не пошли по пути иллюстративной экранизации, а, отбирая наиболее яркие эпизоды, уплотняя фабулу, сумели перевести действие на кинематографический язык, отсекая все лишнее, что могло бы привести к рыхлости экранного действия.

В повести Котовича битва за Колобжег названа «велькой», то есть великой. В этом громком определении нет преувеличения. Вместо узенькой полоски выхода к морю, какой владела довоенная Польша, сейчас протяженность ее морской границы на Севере достигает 524 километров. Народная Польша стала морской державой благодаря прорыву «Поморского вала» немцев, успешному завершению битвы за Колобжег, где завоевали победу польские и советские войска. Теперь отсюда, с новой границы, Польша отправляет свои корабли в далекие моря и океаны. Мне радостно было видеть их в Иокагаме, в заливе Коломбо, у причалов Конакри, в Бомбее. Фильм «Красная рябина» поможет молодежи, плавающей на этих кораблях, еще глубже осознать, что путешествия в чужие страны оплачены отцовской кровью, оросившей побережье Балтики в решающие дни 1945 года.

В буржуазной Польше некогда мечтали сделать Польское государство большой морской державой, но мечты эти оказались «мечтами отрубленной головы», ибо пути их осуществления были эфемерны. Буржуазные политики, подражая англичанам, носились с планами далеких заморских колоний и, не желая ссориться с немцами, даже забрасывали для этой цели оружие на Либерийские берега. Во что обошлась польскому народу политика примирения с немецким фашизмом, навязанная ему кликой Бека и Мосцицкого, подтвердили уже первые дни войны.

Вот почему таким сильно впечатляющим аккордом, своего рода апофеозом битвы за Колобжег, звучат в фильме «Красная рябина» заключительные кадры выхода польских солдат к морю, к Балтике. Морские волны, соленый ветер морских просторов принесли каждому из них ощутимый запах близкой победы. Она приближена захватом Колобжега и потому, что спутала многие планы гитлеровского командования, и потому, что пресекла пути отхода по морю многих гитлеровских дивизий, окруженных в Курляндском котле, ликвидацию которых завершала в те дни Советская Армия.

Я совершенно согласен с Эберхардтом, что почти эпизодическая роль поручика-артиллериста Горчинского, которого блестяще сыграл актер Анджей Лапицкий, выдвигается на первый план, заслоняя собой многих других персонажей, которым по сценарию уделено в фильме значительно больше места. Заслоняет она качеством игры и колоритностью образа и роль офицера Советской Армии, в которой выступил Иван Переверзев. И хотя Переверзев старается играть этакого добродушного, или, по-польски, «рубашного», добрягу-майора, который чередует в своей речи польские слова с русскими, уж очень он прямолинеен, лишен человеческого своеобразия. Очевидно, потому, что драматургический материал скорее тяготел к образу-функции, чем к образу-характеру, исполнителю трудно было выйти за рамки схематической, контурной роли.

Совсем иначе выглядит в фильме Анджей Лапицкий — Горчинский. Актер находит выразительные краски для того, чтобы зритель представил себе биографию героя, запомнил и полюбил его соленые словечки, его душевную открытость, его ненаигранное бесстрашие. Лапицкий играет настоящего кадрового офицера, «военную косточку», не впадая в банальность или напыщенность, играет точно и впечатляюще.

Меня порадовал фильм «Красная рябина» еще по одной причине. Картина дорога мне, как бывшему участнику войны, своей удивительной, покоряющей сердце достоверностью. Авторам «Красной рябины» удалось избежать как вульгарной приблизительности, так и броской, но весьма раздражающей зрителя-фронтовика эффектности, «самоигральности» в обрисовке событий. Фактура действия, подробности военного быта разработаны в кадре строго, без



«Красная рябина»

всякого нажима, с реалистической естественностью. Поэтому не только веришь происходящему на экране, но и чувствуешь себя среди происходящего.

Петельским, на мой взгляд, удалось сломать барьер между зрителем и экранным действием, сделать зрителя соучастником разыгранного события, которое кажется .куском жизни, жизни грозной, напряженной, незабываемой. Штурм Колобжега в «Красной рябине» потому так запоминается, что это одновременно и сама действительность, воплощенная средствами кино, и вместе с тем явление искусства, художественное обобщение. Бесспорно, фильм сделан с вдохновением, с огромным подъемом. Рассказ об одном эпизоде минувшей войны развернут в повествование о нравственной, социальной сущности, целях войны. Человеческая доблесть, мужество, сила духа, стремление к победе, истинная гуманность, с одной стороны, и звериная, какая-то анонимная, внечеловеческая жестокость, убийственная ожесточенность и опустошенность, с другой,— реальные приметы реальной битвы показаны в фильме не декларативно, не плакатно, а возникают как результат художественного анализа, как итог создания «образа сражения». Война как сложный и жестокий момент истории, а не как случайная цепь опасных столкновений — таков идейный смысл фильма. Мне думается, что подобный подход к батальной теме говорит не только об одаренности авторов, но и о силе их гражданского мышления.

Правда, следовало бы пожелать польским друзьям большей масштабности в показе событий,— порой сюжетный диапазон в «Красной рябине» заметно уступает диапазону историческому. Ведь штурм Колобжега при всем его размахе был не единственным и далеко не главным фактом истории второй мировой войны и битвы с фашизмом, в частности битвы за выход на Балтику. Между тем в работе Петельских подробности частного события, частного факта нередко отодвигают на второй план, а то и совсем заслоняют ощущение целого; акценты невольно смещаются, и возникает ошибочное ощущение, что после того сокрушительного удара, который гитлеровцы получили в Колобжеге, Берлин можно было спокойно брать голыми руками. На самом деле разгром врага явился результатом целого ряда сложных военных операций Советской Армии, об этом

стоило сказать в картине и подробнее и четче.

В художественной реконструкции исторических событий должна быть бóльшая строгость по отношению к действительным фактам, тем фактам, о которых с протокольной точностью записано в «Истории Великой Отечественной войны»: «Войска 1-го Белорусского фронта перешли в наступление 1 марта (1945 года.— *В. Б.*). Стрелковые соединения 3-й ударной и 1-й армии Войска Польского после 50-минутной артиллерийской и авиационной подготовки атаковали противника и овладели его главной полосой обороны. В тот же день в прорыв были введены обе танковые армии...

4—5 марта 1-я гвардейская танковая армия, часть сил 3-й ударной армии и первая армия Войска Польского в районе юго-западнее Польцина окружили 10-й корпус «СС» и корпусную группу «Теттау», прорвались к Балтийскому морю на участке Кольберг (Колобжег) — Дееп... Выйдя на побережье Балтики в район Колобжега, польские воины водрузили знамя народной Польши»*.

Как видно из документальных свидетельств, реальная картина сражения за Балтику имела еще более сложный и более многотрудный характер, нежели битва, показанная в фильме Петельских. И вот какое замечание мне хотелось бы сделать, вспоминая суровые и величественные дни весны 1945 года, той самой весны, когда заря победы уже занялась и потому «никто не хотел умирать». Борьба за освобождение народной Польши протекала порой в драматических условиях, потому что сражаться приходилось не только с внешним врагом (фашизмом), но и с внутренними врагами, всевозможными реакционными националистическими группировками. Бандиты из «НСЗ» и других подобных соединений затрудняли продвижение войск, убивали коммунистов, советских и польских солдат. Фон наступления на Балтику ограничен, неполон без таких подробностей.

Между тем в фильме немало по-настоящему впечатляющих, ярких деталей, эпических моментов действия. Сапер, получивший смертельное ранение в ту минуту, когда собирался бросить в дверь вражеского дота шашку с толом, с тоской и бессилием смотрит, как рядом с ним горит бикфордов шнур; через несколько мгновений раздастся взрыв, и еще один боец умрет в бою за Колобжег... Поздно ночью в медсанбате усталая медсестра перевязывает раненых; медсанбат разбит на скорую руку, прямо в развалинах еще обороняющейся немецкой крепости. Группе фашистов удалось прорваться сквозь заслон часовых, и вот теперь они ждут, сжав в ладонях рукоятки кинжалов, ждут, когда можно будет напасть на беззащитных людей... Колонна жителей Колобжега выходит навстречу штурмующим город войскам. Женщины везут в колясках детей, ковыляют инвалиды с белым флагом, а сверху внезапно раздается пулеметная очередь — эсэсовцы расстреливают тех, кто нарушил приказ коменданта Колобжега, запрещающий капитуляцию мирного населения... Каждый из этих и многих других кусков и драматичен и символичен. Это не просто сцены боя, это жестокие и трагические грани эпохи, этапы титанической схватки «ради жизни на земле»...

Символичным мне представляется и само название фильма — «Красная рябина». Это и позывные воинского соединения, штурмующего Колобжег, и слова русской песни, периодически звучащей за кадром. «Красная рябина» — это олицетворение воинского братства двух народов, поэтическая метафора вечного союза тех, кто сражался и погибал «за вашу и нашу свободу»...

Меня по-настоящему взволновало, что после талантливого, близкого к народному фольклору и одновременно глубоко интернационалистского фильма «Сержант Калень» Ева и Чеслав Петельские поставили теперь «Красную рябину», фильм, в содержании которого развиваются мотивы прежних лет, но развиваются, несмотря на отмеченную выше суженность исторического фона (что само по себе, разумеется, очень невыгодно для картины), так, что зрители все время слышат дыхание выстраданной, желанной Победы. Фильм польских мастеров напоминает молодежи о жертвах, понесенных отцами, учит ненавидеть нашего исторического врага — фашизм.

---

* «История Великой Отечественной войны Советского Союза. 1941—1945 гг.», т. 5, Воениздат, 1963, стр. 143—144.

Отовсюду

Алжир

Греческий режиссер Михалис Какояннис, вновь обратившись к экранной интерпретации творчества Еврипида, приступил в Алжире к натурным съемкам нового фильма «Ифигения». Основой фильма стала трагедия «Ифигения в Авлиде». Режиссер пригласил на главную роль актрису Ирен Папас, некогда сыгравшую Электру в его фильме.

Бельгия

Знаменитый фильм Дэвида У. Гриффита «Сломанная лилия» будет «повторен» в Бельгии американским режиссером Барром Джергером. «Модернизация» этого фильма, вошедшего в классику мирового кино, по сообщениям антверпенских газет, будет заключаться в том, что действие его переносится в наши дни и в нем «будут подчеркнуты мотивы кровосмешения». В новой картине будет сниматься сам Джергер и бельгийские актеры. Главную роль, которую в фильме Гриффита исполняла Лилиан Гиш, сыграет актриса Кристин Гиш.

Болгария

Стефан Данаилов, известный в Советском Союзе по исполнению главной роли в болгаро-советском фильме «Первый курьер», снова воплощает центральный образ — на этот раз в исторической картине «Князь», действие которой разворачивается в давние времена



Виолета Гиндева и Стефан Данаилов в фильме «Князь»

борьбы Болгарии за освобождение от турецкого ига. И здесь молодой актер остается верен главной теме своего творчества — раскрытию гордого, свободолюбивого и независимого характера человека, готового на любые жертвы ради счастья своей родины.



Георгий Георгиев («Золотой зуб», «Закон моря», «Запах миндаля», «Восьмой») опять становится участником приключенческого повествования. В картине «Цитадель» ответила» он играет майора контрразведки Хариева, которого органы государственной безопасности направляют в самый центр вражеской шпионской сети для выполнения ответственной операции.



Георгий Георгиев в фильме «Цитадель» ответила»

Бразилия

Режиссер Глаубер Роша приступил к работе над своим новым фильмом «Макбет-70». Съемки будут производиться в Испании, большей частью в Барселоне. Главную мужскую роль исполнит актер Франсиско Рабаль, которому предстоит затем выступить в фильме испанского режиссера Хасинто Эстева «Икар».



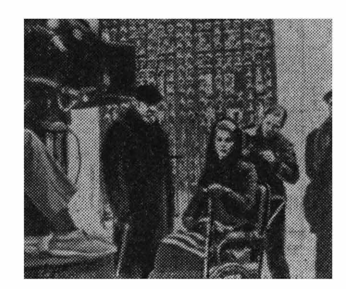
Тема фильма «Подыхай, хозяин, подыхай спокойно», который ставит в Бразилии молодой итальянский режиссер Пьеро Скивацаппа, — война в Нигерии. В картине заняты итальянские, американские, английские и бразильские актеры.

Венесуэла

В Каракасе начались съемки фильма «О'кэй, Клеопатра» с известным комиком Амадором Бендайяном в главной роли. Действие кинокомедии происходит на скачках. Ставит фильм мексиканский режиссер Рене Кардона-младший.

Дания

В городе Оденсе, на родине Ганса Христиана Андерсена, состоялась так называемая «Международная ярмарка секса». Первая подобная «ярмарка» состоялась в прошлом году в Копенгагене после отмены в Дании законов, ограничивающих производство и продажу порнографической литературы, фотографий и фильмов. Тогда ничто не мешало проведению «ярмарки». Единственной помехой оказались протесты (не слишком, впрочем, энергичные) со стороны полиции при демонстрации уж слишком откровенных «порнофильмов». В этом году устроители этой беспрецедентной даже в Скандинавии «ярмарки» решили, учтя копенгагенский опыт, сопровождать показы вступительными лекциями. Тем самым порнографическим лентам придается видимость «научно-популярных фильмов по вопросам пола». Чтобы попасть на эти просмотры, нужно, по крайней мере за 24 часа до демонстрации, стать членом «Клуба русалочки» (в память об Андерсене?!). Членами клуба из-за высокого вступительного взноса могут быть, естественно, лишь весьма состоятельные люди. Однако недостатка в кинозрителях клуб не испытывает — они приезжают сюда не только из Дании, но и из-за границы — из Западной Германии, Соединенных Штатов, Южной Америки, Японии и других стран. Отмена законов против распространения порнографии, задуманная как эксперимент, направленный на снижение интереса к запретному плоду, переставшему быть таковым, обернулась, как показывает «ярмарка» в Оденсе, весьма выгодным для бизнесменов образом.



Луис Бунюэль (слева) во время съемок фильма «Тристана»

Испания

Уже стало привычным, что, работая над очередным фильмом, Луис Бунюэль объявляет его последней своей работой в кино. Так случилось и во время съемок «Тристаны». Однако сейчас режиссер готов приступить к двум новым картинам, но не знает еще, какой из них в конечном счете отдаст предпочтение: сроки во многом зависят от занятости намеченных Бунюэлем актеров.

Первый из этих фильмов — давнишний и до сих пор не осуществленный по множеству причин проект — экранизация «Монаха» Синклера Льюиса. Это средневековая история о женщине, посланной дьяволом в монастырь, чтобы подвергнуть искушению известных строгостью своего обета монахов. Главную роль должна играть Жанна Моро, исполнительница роли Селестины в «Дневнике горничной». В другом фильме, действие которого происходит в начале нашего века в Италии, рассказывается об одной буржуазной пуританской паре, предающейся всем смертным грехам после знакомства в церкви с только что повенчавшимися молодоженами, очевидно, тоже «посланцами дьявола». На роли во второй картине приглашены те же актеры, что играли в «Тристане» — Катрин Денев и Франко Неро.



Испанский профсоюз работников зрелищных предприятий присудил премии за лучшие фильмы, созданные в Испании в 1969 году. «Большой специальный приз» получил «Симон Боливар» режиссера Алессандро Блазетти, а вторую премию — «Селестина» Сесара Ардавина, демонстрировавшиеся на VI Московском кинофестивале.

Италия

«Что происходит в Италии?» — на этот вопрос должен дать ответ фильм, над которым будут работать шестьдесят кинематографистов — практически почти все режиссеры и сценаристы итальянского «серьезного» кино. Политические репрессии, постоянная дезинформация, существование принятых еще при фашизме законов и кодексов — вот что характерно ныне для политической ситуации в Италии. Документально зафиксировать эту ситуацию и является целью задуманного фильма. В специальном сообщении в печати кинематографисты заявили, что успешная борьба трудящихся, вызвавшая в стране ответное обострение полицейско-судебных преследований и даже провокационные террористические акты в Милане и в Риме, делают их задачу неотложной. «Кинематографисты, вошедшие в группу, выступившую с этим заявлением, — говорится в сообщении, — обязуются коллективно создать фильм-расследование, а затем добиваться его демонстрации в сети обычного проката, а также по телевидению, которое таким образом обретает присущий ему характер средства общественной информации, действующего в интересах всего итальянского общества». Среди подписавших заявление, такие известные мастера, как Амидеи, Бертолуччи, Болоньини, Коменчини, Дамиани, Де Сантис, Джаннарелли, Грегоретти, Адже, Скарпелли, Лидзани, Лой, Мида, Моничелли, Орсини, Пазолини, братья Тавиани, Петри, Пирро, Понтекорво, Рози, Ванчини, Висконти, Дзаваттини, Дзурлини и другие.

Итальянская ассоциация кинематографических авторов (объединяющая режиссеров и сценаристов) сообщила о соз-

дании «Национального центра по координации и развитию кинематографической документации классовой борьбы». В его функции входит всемерное содействие созданию и распространению фильмов, отражающих борьбу итальянских трудящихся за свои права в различных ее аспектах и проявлениях. Кроме того, создан другой орган — «Комитет итальянских кинематографистов против репрессий». Шестьдесят кинематографистов, вошедших в комитет, разбиты на рабочие группы, которые уже засняли на пленку рабочие и студенческие выступления в Риме и других городах Италии.

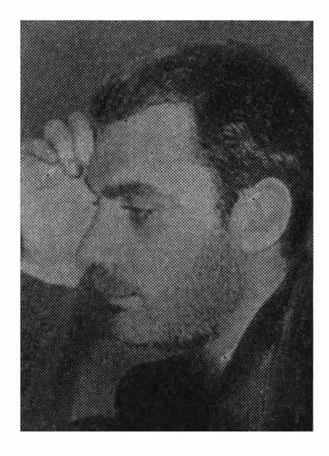
●

Важным событием культурной жизни Италии стал фильм Мауро Болоньини «Метелло», по единодушным отзывам критики занявший достойное место в ряду лучших экранизаций произведений Васко Пратолини. Экранизировать роман Пратолини «Метелло» — первую часть трилогии о становлении итальянского рабочего класса — пытались ранее Висконти, Джерми и сам Болоньини, но все они неизменно наталкивались на непреодолимые препятствия.

И вот пятнадцать лет спустя после выхода романа история флорентийского рабочего паренька Метелло, вступившего в жизнь и борьбу на пороге двадцатого века, наконец появилась на экране. Роль Метелло с успехом исполняет впервые снявшийся в кино популярный эстрадный певец Массимо Раньери, выросший в нищете неаполитанский «скуньиццо» (уличный мальчишка). Образы трех женщин, сыгравших важную роль в жизни Метелло,— Виолы, Эрсилии и Идины — воплотили актрисы Лючия Бозе, Оттавия Пиколо и Тина Омон. Прогрессивная кинокритика выражает мнение, что «Метелло» по своей четкой идейной направленности и высоким художественным достоинствам с полным правом можно отнести к лучшим произведениям итальянского киноискусства не только последних лет, но всего послевоенного периода. Одна из наиболее сильных сцен фильма — столкновение рабочих с хозяевами во время забастовки. «Удачный пример внутреннего согласия между кино и литературой, которого, несомненно, может и должно достигать настоящее кинопроизведение»,— так отзывается о новой картине Болоньини газета «Паэзе сера». Зрители, особенно во Флоренции, где хорошо знают и любят романы Пратолини, оказали фильму восторженный прием.

●

Еще один фильм — «Следствие по делу одного гражданина, который выше каких-либо подозрений», поставленный режиссером Элио Петри, получил высокую оценку прогрессивной кинокритики. Постановщика картин «Десятая жертва», «Каждому свое», «Тихий деревенский уголок» всегда отличала приверженность к острой социальной тематике и детективному сюжету. Все эти черты творчества режиссера, последними своими работами вошедшего в число «беспокойных» мастеров среднего поколения, проявились в «Следствии». Герой фильма — крупный полицейский чиновник (актер Джан Мария Волонте). Постоянное злоупотребление властью, сознание своей полной безнаказанности и могущества приводят его к психическому расстройству, а затем к преступлению. Уверовав в свою «непогрешимость» и отождествив себя с «законом», этот полицейский комиссар убивает любовницу, а затем, бравируя перед своими подчиненными, сам представляет им улики, говорящие против него. Но они, не в силах поверить в виновность своего шефа (или сознательно не желая поверить), взваливают вину на другого. В этом политическом фильме-памфлете Петри осмеивает царящее в Италии беззаконие полицейских властей, показывает, как произвол ведет к потере чувства реальности. Критики отмечают, что в известной степени режиссер отталкивался от действительных случаев невероятного злоупотребления властью некоторыми видными полицейскими чинами. Своим успехом фильм в громадной мере обязан талантливой игре Джана Марии Волонте, по мнению рецензентов, достигшего вершин мастерства.



Джан Мария Волонте в новом фильме Элио Петри

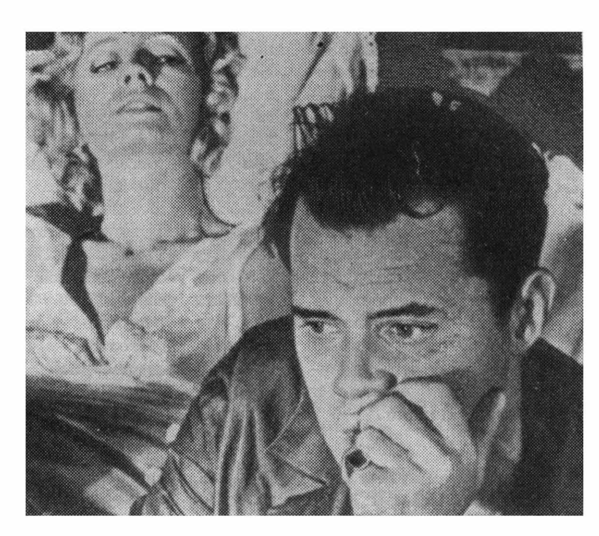
●

На экраны вышел фильм молодого режиссера Ансо Джаннарелли «Сьерра Маэстра», о котором много писала кинопечать во время последнего кинофестиваля в Венеции, где он был впервые показан. Это первое художественное произведение режиссера-документалиста, успешно применившего здесь свой опыт. Фильм его создан в нескольких планах, причем один из них — документальный по манере показ борьбы повстанцев в Венесуэле. Другой план можно назвать теоретическим или психологическим: это беседы между тремя заключенными в тюремной камере о судьбах революции в Латинской Америке и в Западной Европе. Герои произведения — итальянский журналист Франко, приехавший в Южную Америку,

чтобы на практике проверить свои революционные и искренние, но довольно путанные политические взгляды; партизан Маноло и случайно арестованный боливиец-фотограф. Режиссер прибегает ко многим оригинальным приемам: например, в ходе дискуссии он «перемещает» своих героев из тюремного застенка в Сардинию, где их восторженно встречают нищие пастухи. Одновременно действие развивается и в третьем плане: в среде итальянской левой интеллигенции, которую покинул Франко. По отзывам печати, фильм Джаннарелли несколько перегружен материалом, не во всем последователен и четок, но в целом представляет собой характерный документ переживаемой эпохи. Это подтверждает теплый прием на Сардинии, где режиссер показывал его пастухам Оргозоло, которые прекрасно разобрались в сложной проблематике произведения. Во многих городах Италии картина подверглась яростным цензурным и полицейским преследованиям.

●

В связи с 25-й годовщиной освобождения Италии от фашизма на предстоящем в этом году Венецианском кинофестивале будет проведена конференция на тему «Сопротивление в итальянском послевоенном кино». Директор фестиваля Эрнесто Лауро заявил: «Конференция ставит целью вновь подвергнуть анализу фильмы Сопротивления, поставленные сразу после окончания войны и, следовательно, являющиеся документами, свидетельствующими об атмосфере и эпохе, в которых они были созданы». Во Дворце кино в Венеции соберутся историки движения Сопротивления и киноведы. Они посмотрят десять фильмов, в том числе «Рим — открытый город», «Пайза», «Солнце еще всходит», «Два анонимных письма», «Один день в жизни», «Жить в мире» и «Дни славы».



Дирк Богард и Ингрид Тулин в фильме Лукино Висконти «Гибель богов» («Проклятые»)

●

Лукино Висконти начал съемки фильма «Смерть в Венеции» по новелле Томаса Манна. Этот замысел Висконти вынашивал в течение 20 лет. Права на экранизацию новеллы долгое время принадлежали Хосе Ферреру, который хотел осуществить постановку фильма и исполнить в нем одну из ролей.

Главные роли в фильме Висконти исполняют английский актер Дирк Богард (фон Ашенбах) и 14-летний шведский школьник Бьорн Джоан Андерсен (Тадзио).

В фильме произойдут некоторые изменения по сравнению с новеллой. Так, например, если в новелле Ашенбах — писатель, то в фильме он музыкант. «Манн отождествлял себя со своим персонажем, — говорит Висконти, — но в то же время, по свидетельству покойной дочери Манна Эрики, сильное влияние на создание образа Ашенбаха оказал знаменитый австрийский композитор Густав Малер. Это изменение позволит мне прокомментировать весь фильм музыкой Малера, что мне так и не удалось реализовать в «Гибели богов». В связи с этим английскому актеру Дирку Богарду, исполнителю роли фон Ашенбаха, придано портретное сходство с Густавом Малером.

На вопрос о модернизации новеллы Висконти ответил: «Осовременивание не кажется мне необходимым. У Манна ведь речь идет о перипетиях разума, интеллекта, а не о переживаниях или ощущениях, ибо в центре новеллы — поиски абсолютной красоты, недостижимого идеала. Манн смотрит на своего героя иронически. ‚В новелле есть критика своеобразно изображенного декаданса. Кроме того, в манновском произведении ощущается атмосфера нависшей над миром первой мировой войны».

Характерно, что не нашлось ни одной итальянской фирмы,

согласившейся финансировать постановку, затраты на которую составят около 2 миллионов долларов. Съемки ведутся американскими кинокомпаниями, им же принадлежит и право проката будущей картины.

●

Бернардо Бертолуччи, постановщик фильмов «Перед революцией» и «Партнер», работает над картиной «Конформист» по одноименной повести Альберто Моравиа. Главную женскую роль в ней сыграет Стефания Сандрелли, а мужские роли — французские актеры Жан-Луи Трентиньян и Пьер Клементи.

●

Витторио Де Сика после совместного итало-советского фильма «Подсолнухи» приступил к съемкам следующей картины «Сад Финци — Контини» по сценарию Марио Витторио Боничелли, написанному им на основе романа Джорджо Бассани. Большинство исполнителей в новой работе Витторио Де Сика будут непрофессионалами, а это означает, что режиссер вернулся к методу, принесшему многим его произведениям подлинную славу.

●

Английский режиссер Теренс Янг, начинатель «кинобондианы», снимает в Италии фильм, героем которого будет выдающийся чеканщик и скульптор эпохи Возрождения Бенвенуто Челлини. Режиссер еще не остановил своего выбора на исполнителе роли великого мастера, но уже известны имена актрис, которым предстоит создать женские образы в этой, по всей видимости, постановочной картине. Это «звезды» со всего света — Ким Новак, Натали Делон, Клаудия Кардинале, Рэкел Уэлч, Роми Шнайдер и Урсула Андрес.

●

Сын знаменитого тенора Тито Скипа-младший дебютирует в качестве кинорежиссера музыкальной комедии о «хиппи» под названием «Орфей 9». Тито Скипа — автор музыки и либретто этой «оперы хиппи», несколько месяцев назад поставленной им в театре. Теперь он приспосабливает свою интерпретацию древнего мифа об Орфее и Эвридике к возможностям кинематографа. Исполнителями в фильме будут те же сорок молодых актеров из разных стран, которые играли в театральной версии мьюзикла.

●

Марчелло Мастроянни снимается в роли известного художника Ремо Бриндизи в фильме «Свидетель своего времени» режиссера Луиджи Дуриссн.

Мексика

Недавно в Мехико закончилась забастовка актеров, операторов и технических работников кино. Профсоюзные организации кинематографии добились заключения с ассоциацией продюсеров нового типового трудового договора, который предусматривает увеличение заработной платы на 10—11 процентов.

Перу

В Чиклайо — приморском городке на северо-западе страны состоялся первый в Перу международный кинофестиваль В числе представленных на фестиваль фильмов—«Железный поток» Е. Дзигана. Показ этого фильма прошел с общепризнанным успехом. Картина была удостоена высшей награды фестиваля—приза «Золотой идол».

Польша

Польская кинокритика высоко оценивает новую картину Казимежа Куца «Соль черной земли», в поэтической форме народной баллады воскрешающую героические эпизоды Силезского восстания 1920 года. Оператор фильма — Веслав Здорт, композитор — Войцех Килар, в главной роли — выпускник Высшей



Актеры — участники фильма «Соль черной земли» Казимежа Куца

театральной школы имени Сольского в Кракове Ольгерд Лукашевич, незадолго перед тем снявшийся у Станислава Ружевича в «Прологе» и промелькнувший в эпизодах «Дня очищения» Пассендорфера и «Погони за Адамом» Заржицкого. В фильме Куца Лукашевич вдохновенно играет юного бунтаря, польского Тиля Уленшпигеля, пылкого, бесстрашного, как подобает героям фольклора. В крошечной роли офицера-артиллериста, присоединяющегося к повстанцам и погибающего в самом начале своего первого боя, блеснул незаурядным мастерством Даниэль Ольбрыхский. Колоритные фигуры участников восстания воплотили Ежи Бинчицкий, Ежи Шота, Ян Энглерт, Бернард Кравчик, Ежи Лукашевич. Своеобразие и яркость актерского исполнения целиком отвечают масштабности режиссерского решения фильма. По отзывам прессы, Куцу несомненно удалось щедрое сочетание в кинематографической палитре самых контрастных красок и акцентов — юмора и трагедийности, взрывчатой силы и пронзительной нежности. Лирическая, мужественная картина Куца по праву может быть отнесена к наиболее заметным явлениям польского кино последнего времени.

●

Последняя работа документалиста Ежи Зярника « Новый» по ходу съемок превратилась в его дебют на поприще игрового фильма. Снимая по заказу одного из предприятий оформление новичка на завод, Зярник обнаружил в материале ряд острых моментов, которые позволили создать сатиру на бюрократов и вместе с тем нарисовать впечатляющий образ героя — рабочего парня, который с улыбкой неунывающего человека разрешает жизненные проблемы.

●

Выпущенный на экраны новый документальный фильм Казимежа Карабаша « Суббота Гражины А. и Ежи Т.» кинокритика встретила довольно холодно. Разочарование рецензентов было почти столь же большим, как энтузиазм, вызванный предыдущей картиной видного документалиста — «Год Франека В.». Уже по заглавиям заметно формальное сходство обоих произведений, однако Франек В.— юноша из добровольной трудовой бригады — стал явлением общенациональным. О картине писали не только кинематографические журналы, судьба героя рассматривалась как социологический факт в популярных еженедельниках, а один из них через год после выхода фильма опубликовал репортаж о том, что случилось с юношей со времени премьеры картины. Значимость киноповествования о Франеке В. определялась тем, что режиссер нашел прямой путь к подлинному, типичному современнику, о необходимости появления которого на экранах так много пишет польская пресса, и дал возможность этому современнику говорить от своего имени подробно и обстоятельно.

Герои новой картины Карабаша — тоже типичные представители современной польской молодежи: Ежи Т.— рабочий, он приехал из деревни, в городе еще не очень прижился, сверстники-горожане кажутся ему более развитыми, и он упорно стремится догнать их — часто ходит в кино, занимается в спортивном клубе и т. д. Под стать ему и Гражина А.— она много работает, но находит время на участие в кружке самодеятельности, читает множество книг, правда, несколько бессистемно, помогает по дому. Но хотя эти молодые люди, как и герои предыдущего фильма, говорят от собственного имени, голоса их кажутся вялыми, лишенными силы и убедительности. Причину этого рецензент журнала «Экран» видит в следующем: «...Карабашу не удалось уловить нечто существенное, что можно метафорически назвать внутренним ритмом персонажа. Подобный, точно подмеченный внутренний ритм героя определил успех картины « Год Франека В.». В «Субботе Гражины А. и Ежи Т.» нет сплава умело схваченных черточек реальности: в результате сложилась картина скучная и лишенная полета...»

●

Еженедельник « Экран» публикует репортаж о съемках совместной советско-польской картины «Легенда». С советской стороны в творческий коллектив входят сценарист Валентин Ежов и актер Николай Бурляев. Вторым сценаристом картины является крупный военный историк и публицист Збигнев Залуский, на сей раз изменивший своим ученым занятиям. Оператор Витольд Собоцинский стал широко известен, сняв картину Вайды « Все на продажу». В той же картине играла и юная актриса Малгожата Потоцка, которой в « Легенде» поручена одна из трех центральных ролей. Режиссер Сылвестр Хенциньский — постановщик «Агнешки, дочери Колумба» и « Земляков», обративших на себя внимание польского зрителя. Фильмы эти посвящены первым послевоенным годам. В «Легенде» режиссер отступает несколько дальше, в глубь истории: на экране возникнет тревожный военный 1943 год. Польский мальчишка Юрек, выбравшийся из Варшавы после расстрела родителей, встретился со своим русским ровесником Сашкой, сбежавшим с транспорта узников, направляемых в концлагерь. Они будут скитаться вместе, найдут приют в крестьянском доме у девушки Юльки, но будут стремиться за Вислу, к партизанам...

«Иваново детство» в польском прокате названо « Дитя войны». Видимо, фигура советского актера натолкнула Хенциньского на это сравнение, ибо о будущей картине он говорит, что она расскажет о военном





Кадры из фильма С. Хенцинського «Легенда»

товариществе и любви «детей войны». Далее, характеризуя свой замысел, режиссер подчеркивает: «Ребята эти слишком молоды, чтобы понимать суть борьбы с фашизмом... Я не буду выставлять их героями, которые ловкостью и отвагой сравниваются со взрослыми. Они не будут храбрыми разведчиками, не взорвут мост, а попав наконец в партизанский отряд, будут посланы чистить картошку — это тоже важное боевое задание».

США

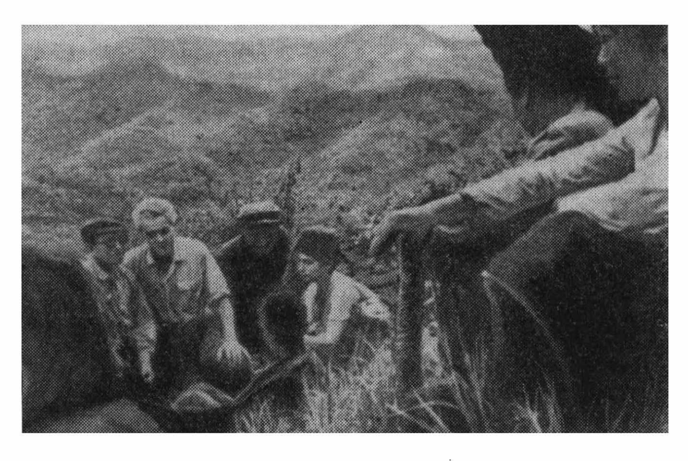
Популярная актриса Ширли Мак-Лейн выступила перед подкомиссией американской палаты представителей, занимающейся проблемами искусства. Актриса указала на недостаточность правительственных субсидий зрелищным предприятиям и различным начинаниям и видам деятельности в области искусства. Затем Мак-Лейн выступила в защиту появившихся в США «смелых фильмов, ставящих важные вопросы общественной жизни». «В «хорошем» кино,— сказала актриса,— ныне происходят явления, которые можно сравнить с тем, что происходит в американской политической жизни — например, с движением протеста молодежи». Актриса подвергла решительному осуждению ленты, полные эротики, «которые сначала привлекали зрителей, а теперь всем наскучили».

●

Как известно, кинокомпания «Метро-Голдвин-Майер» переживает острый финансовый кризис, и даже попытки вступить в союз с телевизионными компаниями не принесли ей облегчения. Поэтому руководители «МГМ» решили расстаться со многими «реликвиями» времен процветания компании. На гигантском аукционе будут распроданы самые различные «памятные» вещи. Коллекционеры и любители кино смогут приобрести обитый белым шелком кабриолет Греты Гарбо (из фильма «Дама с камелиями»); постель, фигурировавшую в фильме «Хочу, чтобы меня любили в кровати желтой меди»; кресло Нормы Ширер и Тайрона Пауэра из фильма «Мария-Антуанетта» и т. д. Всего поступит на аукцион пять тысяч различных предметов мебели, 250 всевозможных экипажей (в том числе колесница Бен-Гура), 350 тысяч платьев и костюмов (в том числе фантастические туалеты Джуди Гарланд из фильма «Волшебник из Оз»).

Франция

Новый фильм Йориса Ивенса «Народ и его ружья» — решительное разоблачение и осуждение «тихой агрессии» американцев в Лаосе. Знаменитый голландский документалист, автор фильмов о героической борьбе вьетнамского народа, «Небо и земля» и «17-я параллель», создал эту гневную ленту в сотрудничестве с группой французских кинематографистов, а также с лаотянскими патриотами и их организациями. Фильм Ивенса с большим успехом демонстрируется в Париже и получил высокую оценку критики. Однако картину «Народ и его ружья» не смогут посмотреть жители «заморских французских территорий и департаментов», то есть остатков колониальной французской



Йорис Ивенс на съемках фильма «Народ и его ружья»

империи, еще не получивших самостоятельности — Джибути в Африке, Гваделупы и Мартиники в Карибском море, Новой Каледонии в Океании и др. Цензурная комиссия и министр по делам культуры Мишле запретили вывоз фильма за пределы метрополии. Существуют опасения, что будут чиниться препятствия прокату картины в других европейских странах. Комментируя этот запрет, «Нувель Обсерватер» задает иронический вопрос: должны ли французы — жители заморских территорий рассматриваться как «иностранцы», а с другой стороны — нет ли опасности, что они сочтут себя «колонизованными».

●

Уже не впервые с постановщиками детективных фильмов происходят в жизни детективные истории. Так, при загадочных обстоятельствах из машины Андре Кайатта был украден чемодан, в котором находилась рукопись сценария его новой картины о нашумевшем во Франции «деле Руссье». Режиссер, которого, как известно, привлекает социально-судебная тематика, решил поставить фильм о молоденькой преподавательнице литературы в одном из лицеев Марселя, полюбившей юношу — своего ученика. Девушка (Габриэль Руссье) по обвинению в «растлении малолетних» была арестована и в тюрьме покончила с собой. «Дело Руссье» глубоко взволновало французскую общественность и даже обсуждалось в парламенте. Кайатт написал сценарий, взяв для названия строку из стихотворения Поля Элюара «Кто захочет, поймет». Работа над сценарием и предшествовавший сбор материала по «делу Руссье» заняли около полугода. Теперь режиссеру, если не будет найден похищенный чемодан, придется восстанавливать все заново. Чемодан был украден из автомобиля в Ницце, в то время когда машина находилась на железнодорожной платформе; были вскрыты багажники и других перевозимых автомобилей, но исчез лишь чемодан Кайатта со сценарием.



Французская пресса хорошо встретила последнюю ленту Клода Лелуша «Человек, который мне нравится».

«Клод Лелуш вновь затрагивает в этом фильме сентиментальную тему, обеспечившую успех фильмам «Мужчина и женщина» и «Жить, чтобы жить»,— пишет рецензент газеты «Монд». — Любовь с ее неуверенностью, заблуждениями, иллюзиями и страданием — вот основные мотивы этого нового фильма». «Тысячу находок, о которых могли бы мечтать многие наши кинематографисты», нашел в фильме Мишель Обриан. «Это — лучший фильм Лелуша»,— утверждает критик газеты «Франс суар».



Популярный французский шансонье Сальваторе Адамо, снявшись в двух фильмах «Семья Арно» и «Грифельная доска», дебютирует сейчас как режиссер-постановщик. Он собирается по собственному сценарию поставить картину под названием «Маковый остров», в которой сам же и сыграет главную роль молодого гитариста.



Режиссер Жерар Ури, постановщик «Большой прогулки» (с участием Бурвиля и Луи де Фюнеса), намерен поставить еще один фильм с этими популярнейшими актерами. «Мне хотелось сделать что-то совершенно отличное от предыдущего фильма, — говорит Жерар Ури,— и я вспомнил о Викторе Гюго, о его Рюи Блазе, которого я сам некогда играл в «Комеди Франсез». Я строю сценарий, основываясь на произведении, но стараюсь подчеркнуть наиболее комические моменты. Вообще, это самая необыкновенная история из всех мне известных, но она станет еще более невероятной... Я бы хотел, чтобы получилось нечто среднее между Максом Линдером и Александром Дюма». Рюи Блаза сыграет Бурвиль, а дона Салюстия — Луи де Фюнес.

Чили

Значительным смотром киноискусства Латинской Америки явился 2-й кинофестиваль в чилийском городе Винья-дель-Мар. Здесь были представлены фильмы многих стран континента, даже тех, где нет своих студий или лабораторий. Устроители фестиваля поставили перед собой широкие задачи: стимулировать развитие кинематографического искусства в Латинской Америке; направить кино на отображение жизни человека Латинской Америки, показывать культурное, историческое, географическое, экономическое и социальное развитие континента; знакомиться с новыми произведениями национальных кинематографий, способствовать распространению и популяризации наиболее ценных из них.

Из фильмов, представленных Аргентиной на фестиваль, особого внимания заслуживает трехсерийная картина Фернандо Соланаса и Октавио Хеттино «Жаркие дни» («Неоколониализм и насилие», «Движение за освобождение», «Насилие и освобождение»), в которой авторы разоблачают неоколониализм, критикуют политические течения, пытающиеся примирить все социальные слои общества. Это острый политический фильм, смело ставящий важные проблемы.

Другой аргентинский фильм «Наступил час насилия» анонимного режиссера как бы продолжает тему «Жарких дней». В основе ее также документальная точность в освещении современного положения страны.

Два новых фильма прислала на конкурс Боливия. «Укамау» и «Кровь кондора» режиссера

Хорхе Санхинеса рассказывают о жизни индейцев Боливии, их нищете, их столкновениях с белыми миссионерами (см. «Искусство кино», 1970, № 2).

Изображению современной действительности посвящена и картина бразильского режиссера Глаубера Роша «Приключения Антонио дас Мортес», уже получившая в 1969 году в Канне премию за лучшую режиссуру. «Наша оригинальность,— сказал Роша,— это голод и наша нищета: их можно ощутить, но понять невозможно». А настоящая Бразилия — это «индеец, негр, мистика, насилие, варварство и сентиментальность». В своем четвертом фильме режиссер показал, что в Бразилии XX века, где латифундисты продолжают играть роль старых сеньоров, народная культура найдет способ вырваться из оков насилия.

С точки зрения условий кинопроизводства, Уругвай — одна из самых развитых стран континента. Но несмотря на это, на фестивале демонстрировались короткометражные фильмы лишь одного режиссера Марио Андера «Выборы», «Мне нравятся студенты», «Проблема мяса» и «Либер Арсе», из которых наиболее впечатляющей признана картина «Мне нравятся студенты», рассказывающая о студенческих волнениях и демонстрациях.



Кадр из фильма «Приключения Антонио дас Мортес» (Бразилия)

Хозяйка фестиваля — Чили — участвовала в конкурсе сатирической лентой о современной жизни. Это был фильм Рауля Руиса «Три печальных тигра».

Чехословакия

Режиссер Цтибор Ковач закончил работу над документальной картиной о Словацком национальном восстании 1944 года. В фильме, посвященном важнейшему событию в истории страны, использованы многочисленные кадры хроники, снятой непосредственными участниками восстания. Ковач разыскал и включил в картину ряд материалов о фактах, предшествовавших восстанию и так или иначе связанных с его подготовкой. Ковач написал либретто, сценарий и дикторский текст, который сам и прочитал с экрана.



«На железнодорожном полотне поджидает убийца» — двадцать пятый фильм Йозефа Маха, автора широкоизвестных кинокомедий и приключенческих картин, незадолго до юбилейной постановки снявшего в ГДР два фильма: «Сыновья Большой Медведицы» и «Черная пантера». Интригующее название новой работы Маха не расходится с ее содержанием, повествующим о расследовании запутанного дела банды преступников, организовавшей дерзкое ограбление почтового вагона скорого поезда Прага — Брно. В роли майора милиции Калаша выступает Иржи Совак, его помощника — младшего лейтенанта Карличека — играет Яромир Ганзлик, а владелицу винного погребка госпожу Троянову, таинственным образом связанную с происшедшим,— Квета Фиалова («Убийство по-чешски», «Призрак замка Моррисвилль»).

Эфиопия

Фильмом «Живой Ленин» открылась проходившая в Аддис-Абебе Неделя советских документальных лент о Ленине. Показу картины предшествовал доклад о жизни В. И. Ленина, прочитанный в зале постоянной советской выставки.

Югославия

После «Битвы на Неретве», снятой с привлечением огромной массы статистов, с использованием лучших отечественных и зарубежных актерских сил, югославские кинематографисты постепенно входят во вкус постановок с повышенным съемочным бюджетом. В настоящее время начата работа над новой картиной, в которой, как и в «Неретве», будет воссоздан один из ключевых эпизодов народно-освободительной борьбы — сражение на Сутьеске.

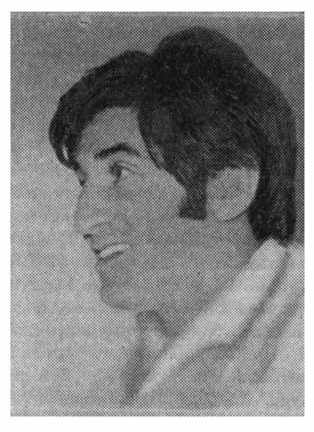
Сценарий фильма написал Бранимир Щепанович, видный прозаик молодого поколения, уже много лет тесно сотрудничающий с кинематографом и, по уверению легкого на похвалу журнала «Фильмски свет», «преобразовавшей нашу довольно бедную сценарную литературу». В своем стремлении искать, модифицировать, вводить новшества Щепанович не намерен почтительно оглядываться на предшественников в разработке темы, поэтому своему интервьюеру он решительно отсоветовал проводить какие бы то ни было параллели с картиной Велько Булайича, заявив, что Неретва и Сутьеска «это два особых события, совершенно различные в своей основе, и нет никаких возможностей, чтобы в чем-нибудь сблизить эти картины».

Задачу Щепанович поставил перед собой трудную: масштабность исторического события, казалось бы, должна диктовать свои законы и побуждать к «горизонтальному» развертыванию действия — ведь необходимо найти на экране место для множества отдельных судеб, для

множества частных столкновений и схваток, сливающихся в единый поток партизанской борьбы. Щепанович выказывает себя сторонником «вертикального» построения и стремится «путем очищения от случайных деталей выразить сущность, основной дух и идею, которые характеризуют и символизируют эту историческую эпопею». Однако, даже решая фильм в подобном ключе, Щепанович вынужден был написать около 40 крупных по объему ролей, и уже эта цифра красноречиво показывает и размах события, и размах картины, в которой наряду с югославскими актерами будут сниматься приглашенные из-за рубежа «звезды».

●

Пуриша Джорджевич снимает картину «Велосипедисты». Действие «Велосипедистов» разворачивается во время войны, героями здесь являются отнюдь не спортсмены-профессионалы, участники многодневной гонки, а бойцы особого партизанского подразделения, оснащенного для быстроты маневра велосипедами. Центрального героя велосипедиста Витомира играет популярный актер Любиша Самарджич. Ему предстоит создать на экране характер цельный, живущий страстями и до конца верный своим страстям.



«Велосипедисты». Витомир – Любиша Самарджич

В конце картины Витомир гибнет. Сраженный пулеметной очередью, он умирает на колесе своего велосипеда...

Япония

Впервые на японской земле в городе Осака, где разместилась «Экспо-70», проводился международный кинофестиваль (без присуждения премий), в котором участвовало 20 фильмов из 19 стран. Среди них — «Дикий ребенок» Франсуа Трюффо и «Большая любовь» Пьера Этекса (Франция), «Сатирикон» Федерико Феллини (Италия), «Еще» Барбета Шредера (Люксембург), «Почтовый роман» Евгения Матвеева (СССР) и « Ах, что за милая война!» (Великобритания). Гостями фестиваля-дебютанта были актеры Жанна Моро, Клаудия Кардинале, Светлана Коркошко, Жак Перрен, режиссеры Франсуа Трюффо, Пьер Этекс, Евгений Матвеев и многие другие известные кинематографисты.

●

Ацуси Такэда, который вместе с режиссером Сацуо Ямамото работал над фильмом независимых «Завод рабов», уже самостоятельно поставил фильм об острове Окинава. Финансировали постановку этого фильма 200 000 членов профсоюза, которые покупали билеты на будущие просмотры стоимостью в 300 иен. В основе двух частей этой картины — «Не отдадим ни цубо земли» и «Островов гнева» — лежат подлинные события борьбы местных крестьян против расширения американских военных баз на острове. В главных ролях выступают Ай Сасаки и Ганьэмон Накамура.

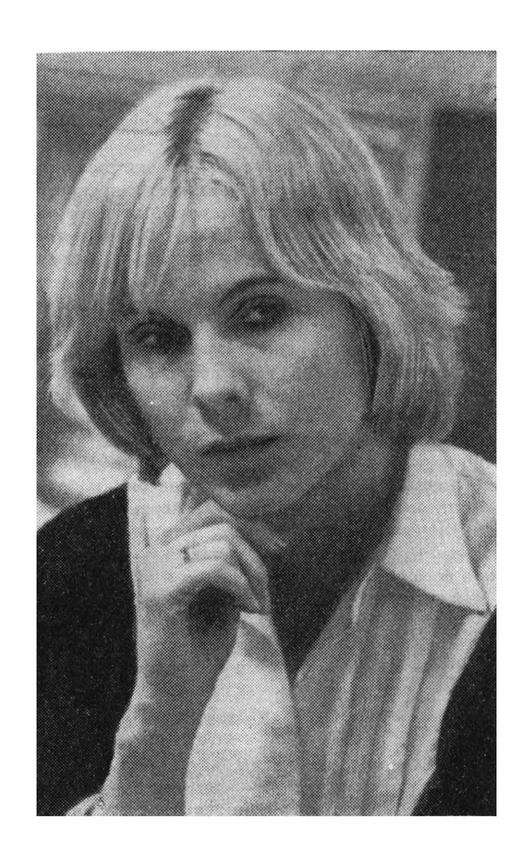
●

На японском экране продолжается проповедь жестокости. О новом фильме режиссера Хидэо Гося «Убийство» пресса сообщает под заголовком «Убийство» — не для слабонервных!». В фильме рассказана история простодушного молодого парня, блестяще владеющего мечом. Его играет Синтаро Кацу. Юноша становится игрушкой в руках героя фильма (актер Тацуя Накадай), который использует его как наемного убийцу. Один из рецензентов считает, что это самый кровавый из виденных им фильмов.

●

Кумир молодых зрителей актер Юдзиро Исихара отправился в Голливуд вслед за своими старшими коллегами Тосиро Мифунэ и Тацуя Накадай. Он выступит вместе с Дейлом Робертсоном, Верой Майлс, Райаном О'Нейлом в фильме режиссера Кента Ларсена «Шагающий майор». В фильме рассказана история американского офицера, убившего в Корее целую семью — мужа, жену и ребенка. Измученный угрызениями совести, герой решает основать в Японии дом для сирот. Воюя к тому времени уже во Вьетнаме, он собирается отправиться в Японию на открытие дома, но внезапно гибнет от случайной пули. Эта история рассказывается в картине японским фотографом, свидетелем преступлений убийцы (Юдзиро Исихара).

Гости редакции



Биби Андерссон

Любому, кто знаком со шведским кино, знакомо и имя актрисы Биби Андерссон. Она пришла в кинематограф в тот период, когда шведские фильмы вновь обратили на себя внимание мировой кинематографической общественности. Ее актерская судьба с самого начала, еще со времен работы в Городском театре в Мальмё, куда она поступила после окончания драматического училища, во многом определилась участием в спектаклях и фильмах Ингмара Бергмана. И в число актрис международного класса Биби Андерссон тоже вошла благодаря фильмам этого режиссера. Она играла в картинах «Седьмая печать» (1956), «Земляничная поляна» (1957), «У истоков жизни» (1957), «Лицо» (1958), «Око дьявола» (1960), «Персона» (1966). (Одна из последних международных наград, полученных актрисой,— премия Союза американских кинокритиков за исполнение роли Альмы в фильме «Персона».)

Этой зимой Биби Андерссон снялась в первом шведско-советском фильме «Человек с другой стороны», над которым работает режиссер Ю. Егоров. В основу сценария легли события, имевшие место в 1919—1920 годах.

...В. И. Ленин, считая восстановление транспорта одной из первоочередных задач, направил в Европу советскую торговую делегацию во главе с Леонидом Красиным для размещения большого заказа на паровозы.

Европа вступала в пору экономической депрессии. Даже нейтральная Швеция не находила рынков сбыта. Многие крупные предприятия закрывались, армия безработных росла.

Советская делегация посетила несколько стран, в том числе и Швецию, где группа промышленников согласилась принять заказ Советской России, обеспечивающий их предприятиям полную занятость в течение трех лет. В ответ на срочное сообщение Красина последовала директива Владимира Ильича Ленина на размещение заказа на 1000 паровозов. Было заключено соглашение, ставшее первой крупной торговой сделкой Советской России с Западом. И вот осенью 1921 года первые шведские паровозы появились на железных дорогах Страны Советов...

Мы пригласили Биби Андерссон и ее мужа кинорежиссера Челля Греде — постановщика двух картин «Гуго и Жозефин» и «Гарри Мюнтер» — приехать в нашу редакцию, побеседовать с кинокритиками. Разговор получился содержательным. Интерес наших гостей к советскому киноискусству вполне совпал с желанием критиков и сотрудников редакции узнать, каково нынешнее состояние шведского кино. Личный опыт актрисы, работа с советскими кинематографистами позволили ей сделать некоторые сравнения профессионального характера.

— Желание познакомиться с советскими коллегами, побывать в Советском Союзе не в качестве туриста, а поработать вместе с советскими кинематографистами было одним из главных стимулов, побудивших меня принять приглашение участвовать в первой совместной постановке Швеции и Советского Союза,— сказала Биби Андерссон.— В редакцию мы приехали из Дома кино, где сейчас идет одна из последних картин Бергмана «Персона». Во вступительном слове перед просмотром я как раз коснулась методов работы, к которым так привыкла, снимаясь в фильмах этого режиссера. «Персона», одна из самых моих любимых работ, была, например, полностью сделана за два месяца. А режиссерская группа состояла из десяти человек. Несколько замедленный темп работы режиссера

Ю. Егорова я могу объяснить его пристальным вниманием к актеру, советы и соображения которого он всегда готов выслушать и обсудить.

— А как работается с Ингмаром Бергманом?

— Очень легко и приятно,— почти не задумываясь, отвечает Биби.— Бергман прекрасно знает возможности своих актеров. Мне кажется, что он уже в процессе работы над сценарием представляет, какому актеру будет поручена та или иная роль. Его работа с актером заключается в том, что он излагает основную задачу, мысль, которую предстоит ему выразить, и просит продумать все, вникнув в связь событий киноповести. Бергман работает сосредоточенно и не любит многословия. Спустя некоторое время после ознакомления со сценарием, Ингмар непременно спрашивает, все ли понятно. И в случае положительного ответа никогда не требует пространных объяснений. Но, доверяя избранному на роль актеру в главном, Бергман бывает очень внимателен к внешним деталям, подолгу обсуждает с ним костюм, прическу, не говоря уже о всей сцене. При разведении мизансцены — и, может быть, именно в этом заключается секрет Бергмана-режиссера — он выстраивает ее так, чтобы камера ощущалась актером как некий органический элемент и никак не связывала его при съемке.

— Как смотрят в Швеции фильмы Бергмана?

— Дело в том, что каким бы успехом у шведского зрителя ни пользовался фильм, в цифрах это не выглядит внушительно. Это совсем не то, что зрительский успех в вашей огромной стране. Если говорить о Бергмане, то, конечно, настоящий кассовый успех его картинам приносит прокат за пределами страны, несмотря на их популярность в самой Швеции.

— Есть ли какие-либо существенные различия между творческими методами Бергмана и представителей молодого поколения шведских кинорежиссеров?

— Наиболее талантливые молодые режиссеры стараются не столько отличаться от Бергмана, сколько быть похожими на него в самом главном: они стремятся утвердить свою творческую самобытность, свою художническую индивидуальность. Поэтому, конечно, они приходят в кинематограф с новыми темами, с новыми проблемами, которых у Бергмана не было. Здесь и появляются отличия, — отвечает Челль Греде.— Что же касается выбора тем, то современная жизнь Швеции предоставляет большую широту и свободу, и часто в сферу внимания молодых входят проблемы социального порядка...

Это был заинтересованный диалог о том, что волновало и нас и наших гостей. Необходимость постановки важных социальных и философских вопросов в кинематографе и возможности современного киноискусства, проблема распространения сексуальных мотивов, доходящих до предельной «откровенности» в своей трактовке,— вот некоторые аспекты этой беседы.

— Фильмы совместного производства,— говорит на прощание Биби Андерссон,— как правило, способствуют развитию контактов и «коммуникабельности» между странами. Кино ведь самое действенное средство общения людей друг с другом. Поэтому участие в фильме «Человек с другой стороны» уже сейчас принесло мне большую радость. Что же до моей роли в нем, то она, в общем, второстепенная — на первом плане в картине закономерно оказываются события, сыгравшие в свое время огромную роль в жизни Швеции и Советского Союза. Я рада, что смогла внести свой маленький вклад в освещение этих событий на экране.



Биби Андерссон в редакции с актером М. Глузским и критиками К. Парамоновой и Ю. Ханютиным



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Внимание, черепаха!», 9 ч.
Авторы сценария С. Лунгин, И. Нусинов. Режиссер-постановщик Р. Быков. Главный оператор А. Мукасей. Главный художник А. Кузнецов. Композитор А. Петров. Звукооператор Е. Индлина.
В главных ролях: Г. Буданова, А. Ершов, А. Самотолкин, М. Мартиросян, Л. Рябухина, Г. Вербицкая, А. Голубев, И. Володина, М. Смирнова, Н. Бакшеева, Ю. Пастухова, А. Баталов, И. Азер, Л. Малкина.

«Золотые ворота», 8 ч.
Сценарная композиция Ю. Солнцевой, В. Карена. Режиссер-постановщик Ю. Солнцева. Главный оператор Г. Рерберг. Главный художник А. Бойм. Композитор В. Овчинников. Звукооператоры Г. Коренблюм, М. Лексаченко.
В главных ролях: Р. Ткачук, Н. Гринько, П. Щербаков, В. Теличкина, Н. Губенко, С. Никоненко, Б. Сичкин.

«Свой», 9 ч.
Авторы сценария Л. Агранович, А. Шпеер. Режиссер-постановщик Л. Агранович. Главный оператор Р. Веселер. Главный художник Г. Турылев. Композитор М. Зив. Звукооператоры В. Костельцев, В. Лагутина.
В главных ролях: А. Покровская, О. Ефремов, Г. Волчек, И. Демина, Е. Уралова, П. Константинов, В. Муравьев, А. Ковалев, Е. Евстигнеев, Ю. Горобец, С. Коновалова, К. Лиров.

«Цветы запоздалые» (по мотивам одноименного произведения А. П. Чехова), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Роом. Главный оператор Л. Крайненков. Главный художник Г. Мясников. Музыкальная разработка А. Роома. Звукооператор А. Павлов.
В главных ролях: И. Лаврентьева, А. Лазарев, О. Жизнева, А. Ханов, В. Золотухин, И. Ульянова, И. Шаляпина.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Впереди день», 9 ч.
Автор сценария И. Велембовская. Режиссер-постановщик П. Любимов. Главный оператор С. Филиппов. Главный художник С. Серебреников, Композитор Я. Френкель. Звукооператор Л. Бухов.
В главных ролях: М. Булгакова, Н. Федосова, Л. Неведомский, В. Соломин, И. Бортник, Т. Иваненко, Ю. Смирнов, Н. Корниенко, А. Федорова, Н. Тютяева, Н. Дмитриева, И. Гулиева, Ю. Потемкин, Л. Штопель, Г. Седов, И. Щукин, Г. Тарасов, Д. Черный.

«Король-Олень» (по мотивам сказки Карло Гоцци), 8 ч.
Автор сценария В. Коростылев. Режиссер-постановщик П. Арсенов. Главный оператор И. Зарафьян. Главный художник А. Бойм. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Б. Голев.
В главных ролях: Ю. Яковлев, В. Малявина, С. Юрский, В. Шлезингер, Е. Соловей, В. Зозулин, О. Табаков.

Киевская студия художественных фильмов имени А. П. Довженко

«Тяжелый колос», 9 ч.
Сценарий и постановка В. Денисенко. Операторы Д. Вакулюк, А. Деряжный. Художники А. Кудря, П. Максименко. Композитор А. Билаш. Звукооператор А. Черноочненко.
В главных ролях: Л. Норейка, Н. Наум, А. Роговцева, А. Сапсай, В. Мирошниченко, Н. Козленко, К. Степанков, А. Соколовский, Л. Слуцкая.

Одесская киностудия

«Внимание, цунами!», 8 ч.
Автор сценария И. Старков. Режиссер-постановщик Г. Юнгвальд-Хилькевич. Главный оператор А. Полынников. Главный художник Ю. Богатыренко. Композитор О. Каравайчук. Звукооператоры Э. Гончаренко, А. Нетребенко.
В главных ролях: Г. Юматов, В. Зубков, Н. Федорцов, Ю. Боголюбов, В. Костин, А. Печников, Г. Полосков, П. Крымов, Т. Иваненко, В. Костина, Т. Чернова.

Свердловская киностудия

«Ищите и найдете», 8 ч.
Автор сценария А. Горохов. Режиссер-постановщик Б. Романов. Главный оператор Г. Черешко. Главный художник Ф. Божко. Композитор Я. Френкель. Звукооператор М. Томилова.
В главных ролях: Р. Хомятов, В. Заманский, В. Малышев, Н. Веселовская, Н. Попова, Н. Дугина, Е. Тетерин, Н. Смирнов, И. Насонов, Н. Кононова, В. Широкий.

Киностудия «Молдова-филм»

«Десять зим за одно лето», 10 ч.
Авторы сценария В. Гажиу, В. Егоров. Режиссер-постановщик В. Гажиу. Главный оператор Л. Проскуров. Художники С. Булгаков, А. Роман. Композитор В. Дога. Звукооператор А. Чайка.
В главных ролях: К. Константинов, Г. Григориу, З. Цахилова, М. Волонтир, А. Лундвер, В. Гуцу, А. Видениеке, Д. Фусу, Н. Кустинская, Н. Сайко, И. Аракелу, М. Бадикяну, А. Плэчинтэ, А. Милютин, Д. Маржине, П. Винник.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы

«Кура неукротимая», 10 ч.
Автор сценария И. Шихлы. Режиссер-постановщик Г. Сеид-заде. Главный оператор И. Богданов. Главный художник Н. Зейналов. Композитор Д. Джангиров. Звукооператор А. Нуриев.
В главных ролях: А. Аббасов, Э. Алиев, В. Ковальков, М. Дадашев, Л. Бадирбейли, Л. Элиава, Э. Садыхова, М. Бурджалиев, Ф. Алиев, Д. Мирзоев, Р. Муслимова, З. Исмаилова, И. Османлы, М. Джанизаде, В. Белокуров, В. Грачев, А. Гасанов, М. Алили.

«Севиль» (киноопера по мотивам произведений Д. Джабарлы), 9 ч.
Авторы сценария В. Гориккер, А. Донатов, Т. Эйюбов. Режиссер-постановщик В. Гориккер. Главный оператор Р. Исмаилов. Главный художник Э. Рзакулиев. Композитор Ф. Амиров. Звукооператор Г. Коренблюм.
В главных ролях: В. Асланова, Г. Мамедов, З. Исмаилова, С. Ибрагимова, Г. Курбанов, М. Нуриев, Р. Афганлы, А. Кулиев, Л. Бадирбейли. Поют: М. Касрашвили, Л. Иманов, Г. Олейниченко, Н. Исакова, Г. Панков, Т. Синявская, В. Власов, М. Звездина, Н. Новоселова, В. Курбанов, В. Нартов, И. Рзаев.

Киностудия «Казахфильм»

«Песнь о Маншук», 8 ч.
Автор сценария А. Михалков-Кончаловский. Режиссер-постановщик М. Бегалин. Главный оператор А. Кастеев. Главный художник В. Леднев. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор З. Абикенова.
В главных ролях: Н. Аринбасарова, Н. Михалков, В. Авдюшко, И. Рыжов, Н. Ихтим-

баев, Ю. Саранцев, О. Иванова, Ф. Шарипова, К. Кенжетаев, И. Дмитриев, Н. Сергеев, И. Умурзаков, В. Баженов.

«У заставы «Красные камни», 7 ч.

Автор сценария С. Листов. Режиссер-постановщик Ш. Бейсембаев. Главный оператор М. Дуганов. Главный художник В. Тихоненко. Композиторы В. Букин, А. Зацепин. Звукооператор Н. Шуршаков.

В главных ролях: В. Асырбекова, Н. Журтанов, Б. Калымбетов, К. Кенжетаев, С. Майканова, Н. Ихтимбаев, О. Мокшанцев, Ч. Зулхашев, К. Тыртов, В. Подтягин.

«Фитиль» № 92 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Меры приняты» (по следам «Фитиля» № 66) (ЦСДФ). Автор Б. Санин. Оператор К. Широнин. Звукооператор Ю. Зорин.

«Коленка» (Литовская киностудия). Авторы сценария А. Курляндский, А. Хайт. Режиссер-постановщик В. Микалаускас. Оператор Д. Печюра. Звукооператор К. Забулис.

В ролях: А. Козубский, Е. Ротмирова.

«Рагу из каракуля» («Таджикфильм»). Автор сценария М. Вознесенский. Автор текста Ф. Камов. Режиссер З. Дахте. Звукооператор Ю. Иващенко.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 93 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Экономический крот» (ЦСДФ). Авторы сценария Ю. Алексеев, С. Киселев. Режиссер-оператор С. Киселев. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Ю. Зорин.

«По рукам» («Мосфильм»). Автор сценария Э. Успенский. Режиссер-постановщик Г. Габай. Оператор В. Бондарев. Художник И. Шретер. Звукооператор И. Любченко.

В ролях: Н. Волков, Б. Новиков.

«Невидимый барьер» (Дальневосточная студия кинохроники). Авторы сценария А. Курляндский, А. Личко, А. Хайт. Режиссер-оператор А. Личко. Композитор О. Фельцман. Звукооператор В. Лысенко.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Похищенный» («Выстрелы под виселицей») (по роману Роберта Льюиса Стивенсона), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Вольфганг Хельд, Хорст Зееман. Режиссер Хорст Зееман. Оператор Юрген Брауэр. Художники Ханс Поппе, Йохен Келлер. Композитор Вольфрам Хайкинг.

В ролях: Вернер Каниц, Алена Прохазкова, Томас Вайсгербер, Херварт Гроссе, Ганс-Хардт-Хардтлоф.

«Проект «Аква», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Автор сценария и режиссер Руди Курц. Оператор Хорст Хардт. Художник Георг Кранц. Композитор Вольфганг Хоэнзее.

В ролях: Юрген Фрорип, Марион Ван Де Камп, Иоахим Томашевский, Луи Эль-Кади, Пенка Тцитцелкова, Вальтер Юпе, Вернер Ровекамп, Зигфрид Лойда, Рудольф Ульрих, Герберт Кёфер.

«Девичий заговор» («Бабья республика»), 10 ч.

Производство творческого коллектива «Ритм» (Польша).

Авторы сценария Станислава Джевецка, Иероним Пшыбыл. Режиссер Иероним Пшыбыл. Оператор Тадеуш Вежан. Композитор Петр Марчевский.

В ролях: Александра Заверушанка, Ян Махульский, Зофья Мерле, Ирена Карель, Веслава Квасыневска, Тереса Липовска, Кристина Сенкевич, Роман Клосовский.

«Красное и золотое», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).

Автор сценария Станислав Гроховяк. Режиссер Станислав Ленартович. Оператор Чеслав Свирта. Художник Ян Грандыс. Композитор Войцех Килар.

В ролях: Здзислав Карчевский, Ядвига Хойнацка, Здзислав Маклакевич, Станислав Мильский, Веслава Немыска, Ежи Блок, Александр Дзвонковский, Виктор Гротович, Здзислав Мрожевский.

«Последние дни», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Студио» (Польша).

Авторы сценария Войцех Жукровский, Ежи Пассендорфер. Режиссер Ежи Пассендорфер. Оператор Казимеж Конрад. Художник Адам Новаковский. Композитор Адам Валачиньский.

В ролях: Войцех Семьон, Кшиштоф Хамец, Ежи Йогалла, Вацлав Ковальский, Михал Шевчик.

«Колонна», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).

Автор сценария Титус Попович. Режиссер Мирча Дрэган. Оператор Нику Стан. Художник Ливиу Попа. Композитор Теодор Григориу.

В ролях: Ричард Джонсон, Антонелла Луальди, Иларион Чобану, Штефан Чуботэрашу, Амедео Надзари, Амза Пелля, Эмиль Ботта, Георге Даницэ, Флорин Персик, Сидония Манолаке.

«Приключения Тома Сойера» 9 ч.; **«Смерть индейца Джо»**, 7 ч. (по мотивам произведения Марка Твена).

Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).

Авторы сценария Петре Сэлкудяну, Вальтер Ульбрах. Режиссеры Михай Якоб, Вольфганг Либенайнер. Операторы Овидиу Гологан, Робер Ле Февр. Художники Константин Симионеску, Жак Пари. Композитор Владимир Косма.

В ролях: Ролан Демонжо, Марк Динополи, Лина Карстенс, Марио Вердон, Люсия Окрайм, Жак Беллодяу, Морис Теняк, Николае Гэрдеску, Марчела Русу.

«Когда услышишь колокола» (по роману Ивана Шибла «Военный дневник»), 8 ч.

Производство «Ядран-фильм» (Югославия).

Автор сценария и режиссер Антун Врдоляк. Оператор Франо Водопивец. Художник Желько Сенечич. Композитор Анджелко Клобучер.

В ролях: Борис Бузанчич, Павле Вуйисич, Борис Дворник, Фабиан Шовагович, Ивица Видович, Бранка Врдоляк.

«Да здравствует любовь!», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Читхралайя» (Индия).

Автор сценария и режиссер Шридхар. Оператор Г. Балкришна. Художник Ганга. Композитор Лаксмикант Пиарелал.

В ролях: Кишоре Кумар, Саши Капур, Мехмуд Веенакумари, Калпана Мумтаз Раджашри.

«Европейская невеста» (по рассказу Амада), 8 ч.

Производство «Кареван-фильм» (Иран).

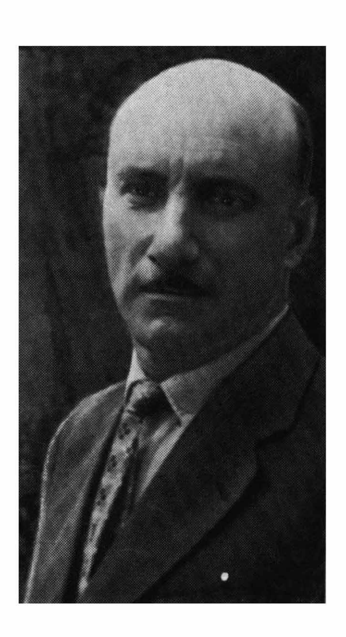
Автор сценария Носратолла Вахдат. Режиссер Шокролла Рафий. Оператор Эккаси Махтаб. Композитор Феридун.

В ролях: Вахдат, Пури Бенаи, Фариде Насири, Надфе, Фарзане, Чахре Азад, Сеперхния, Пируз Арасте, Мехрния, Ханси Нахид, Никварз.

Поздравляем

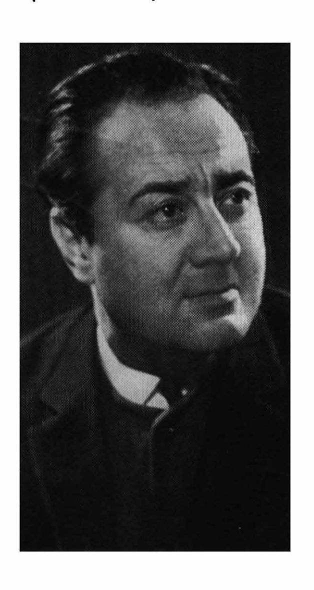
с присуждением премий Ленинского комсомола

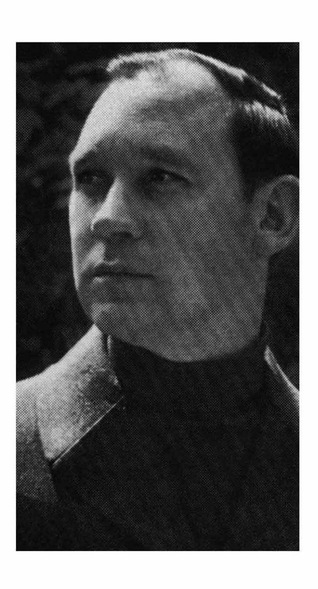




кинорежиссера ГЕРАСИМОВА Сергея Аполлинариевича — за создание кинофильмов о молодежи, Ленинском комсомоле и большую общественно-педагогическую деятельность

писателя АЛЕКСИНА Анатолия Георгиевича, кинорежиссера ВИНОГРАДОВА Вадима Петровича, писателя ВОРОНКОВА Константина Васильевича—за кинофильм «Право быть ребенком»







Индекс
70402